عَلاقَةُ عَروضِ الشِّعْر
ببنائِهِ النَّحْويّ

للدكتور
محمد جمال صقر
كلية دار العلوم * جامعة القاهرة
كلية الآداب * جامعة السلطان قابوس

الطبعة الأولى (وللمؤلف وحده حق الطبع)

١٤٢١ هـ = ٢٠٠٠ م

رقم الإيداع : ١٣٥٠٦/ ٢٠٠٠

مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر
٦٨ شارع العباسية - القاهرة - ت : ٤٨٢٧٨٠١

بسم الله المـولى

الأعلـى ، مولى الشعراء المستَثْنَيْن ،

مولاي . أحمد الله العليّ ، كما ينبغي لجلال

وجهه وعظيم سلطانه ، حمدًا لا يَبْلى جديده ، ولا

يُحْصى عديده ، ولا يُبْلغ حُدوده ، وأصلى وأسلم

على محمد النبي الأمي العربي ، أفصح العرب طُرًّا ،

الذي ســمح له البيـان الأبي . رب أعوذ

بك من العِيّ والحَصَر .

آمين !

فهرس

مقدمة ٧

تمهيد :

* عروض الشعر وبناؤه النحوى ٩
* علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى ١١
* تجديد الشعر بتجديد عروضه ٢٦
* أظهر تجديد للشعر بتجديد عروضه ٣٠
* شعراء الموشح والحر ٣٢
* قصائد دواوين شعراء البحث ٣٥
* منهج دراسة قصائد الشعر الجديد ٣٩
* نماذج المقارنة ٤٣

الفصل الأول – البيت والجملة :

* مدخل ٥٦
* نوع البيت والجملة : ٥٨
  - استعمال الجملتين الاسمية والفعلية ٧٢
  - استعمال الجملتين الفعليتين الماضوية والمضارعية ٧٨
  - استعمال الجملة فى البيت الأخير ٨٤
* طول البيت والجملة ٩٢
* ترابط الأبيات والجمل : ١١١
  - توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت ١١٥
  - ترابط الجمل بالعطف والجوار ١٢٥
  - ترابط الجمل بالترتب الشرطى ١٣١
  - ترابط الجمل بالتكرار ١٣٥
  - ترابط الجمل بالاعتراض ١٤١
  - كتابة البيت والجملة ١٤٨

الفصل الثانى – القافية والكلمة :

* مدخل ١٥٨
* إطلاق القافية وتقييدها ١٦٢
* توحيد القافية وتعديدها ١٧٢

* القافية المفتوحة والكلمة ١٨٨
* القافية المضمومة والكلمة ١٩٦
* القافية المكسورة والكلمة ٢٠٤
* القافية الساكنة والكلمة ٢١٢

الفصل الثالث – الزحاف والعلة والضرورة :

* مدخل ٢٢٢
* تغيير العروض بالزحاف ٢٣٥
* تغيير العروض بعلة النقص ٢٤٩
* تغيير العروض بعلة الزيادة ٢٦٠
* تغيير البناء النحوى بضرورة الترتيب : ٢٦٥
  – الفصل بين المعطوف عليه والمعطوف ٢٧١
* تغيير البناء النحوى بضرورة الإبدال : ٢٧٥
  – استعمال ضمير الغيبة بدلًا من اسم الإشارة ٢٨٠
  – استعمال (إذا) بدلًا من (إذْ) ٢٨٤
  – استعمال الفعل بدلًا من الاسم ٢٨٦
  – استعمال ضمير الغيبة فى أول الكلام بدلًا من الاسم الظاهر ٢٩٠
* تغيير البناء النحوى بضرورة النقص : ٢٩٣
  – حذف (حرف مد) من حشو الكلمة ٣٠٠
  – تسكين متحرك آخر الكلمة فى الوصل ٣٠٣
  – تخفيف مشدّد آخر الكلمة وتسكينه فى الوصل ٣٠٧
  – منع المصروف من الصرف ٣٠٩
  – حذف (حرف مد) من آخر الكلمة وما كآخرها فى الوصل دون أن يتبعه ساكن ٣١٢
  – حذف أداة الاستفهام ٣١٦
  – حذف المجرور دون الجار ٣١٩
* تغيير البناء النحوى بضرورة الزيادة : ٣٢٢
  – قطع همزة الوصل فى خلال البيت ٣٢٦
  – تحريك ساكن حشو الكلمة إتباعًا ٣٣٠
  – تحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة ، فى الوصل دون أن يتبعه ساكن ٣٣٢
  – تحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة فى الوقف ، وإشباعه ٣٣٤

- صرف الممنوع من الصرف ٣٣٧
- تشديد مخفف آخر الكلمة فى الوصل ٣٤٠
- إثبات ألف (أنا) فى الوصل ٣٤٢
- إثبات هاء السكت فى الوصل ٣٤٦
خاتمة ٣٤٩
فهرس المصادر والمراجع والدوريات والمخطوطات : ٣٥٤

* * *

مُقَدِّمة

إن الأبحاث التى تتخذ الشعر مجالًا لها، لا تخلو من جرأة ومغامرة، لأنها تدرس نمطا من الإبداع متعلقًا بالنفس الإنسانية، وفضلًا عن أن دراسة الإبداع محتاجة إلى توفر قدر ما من الإبداع لدى الدارس، تظل أسرار النفس الإنسانية خبئًا مكنونا صعب المنال.

وربما كانت مسألتا العروض والبناء النحوى، أكثر مسائل العلم طواعية للبحث، لأنهما عبارة عن شكله الذى تستطيع الحواس أن تقطع بإدراكه.

ولقد درج أغلب الباحثين على دراسة كل مسألة من هاتين المسألتين، على حدة منفصلة عن الأخرى، فإذا مادرسوا عروض قصيدة ما، وصفوا صورة البيت أى بحره ومقدار تفاعيله وصورها من حيث الزحاف والعلة والسلامة منهما، وصورة قافيته أى نوعها ومقدار حروفها وحركاتها ولاسيما المتكرر منها، وإذا ما درسوا بناء هذه القصيدة النحوىَّ - على التوسع فى مفهوم النحو -، وصفوا أبنية كلماتها وجملها وميزوا فى هذا بين ما وافق النثر وما خالفه.

والحقيقة أن هؤلاء الباحثين فى حاجة ماسة إلى دراسة كل مسألة من هاتين المسألتين بإزاء الأخرى فى وقت واحدٍ معًا، لأن بينهما علاقة وثيقة تتمثل فى تأثير كل منهما فى الأخرى وتأثرها بها، مما يفتح لأولئك الباحثين باب الوعى لحقيقة مجىء عروض تلك القصيدة وبنائها النحوى كليهما على النحو الذى جاءا عليه واكتفوا بوصفه كما سبق.

ولكن القطع بنتائج دراسة علاقة هاتين المسألتين، يحتاج إلى مقارنة هذه القصيدة بنصٍّ منثور لصاحبها نفسه، فى معناها ومقدارها، فعندئذ يتضح أن مجىء البناء النحوى فى القصيدة على نحوٍ ما وفى النص المنثور على نحوٍ آخر، راجعٌ حتمًا إلى وجود العروض وعَدَمه.

ولا ريب فى أن الحصول على هذا النص المنثور المتحققة فيه الشروط السابقة (أن يكون لصاحب القصيدة نفسه، وأن يكون فى معناها ومقدارها) شبيه بالمستحيل، إلا أن يتكلفه الشاعر، ولا جدوى تُنْتَظر من دراسة قامت على مادة متكلفة مصطنعة.

ولقد رأيت بديلًا لذلك النص المنثور، يمكنه أن يُعين الدراسة على القطع بنتائج علاقة العروض بالبناء النحوى، هو قصيدة من الشعر الجديد تقارن بقصيدة الشعر القديم التى سبق ذكرها، على أن تتحقق فى قصيدة الشعر الجديد تلك الشروط التى كانت مطلوبة فى النص المنثور (أن تكون لصاحب قصيدة الشعر القديم، وأن تكون فى معناها ومقدارها)، وعلى أن يضاف شرط جديد مناسب هنا، هو أن تتفق القصيدتان فى الأصل العروضى.

لذلك كان علىَّ أن أجتاز صعوبات تحديد الشعر الجديد فى خلال تاريخ الشعر العربى كله، واختيار جماعة من رواد هذا التجديد تشتمل دواوينهم على نوعى الشعر: القديم والجديد جميعًا

معًا ، وإحصاء قصائد هذه الدواوين كلها إحصاء تامًّا ، ووصفها ، واختيار كلّ قصيدتين تتحقق بينهما تلك الشروط السابق ذكرها ، وتحديد العنصر النحوى الذى يوضع بإزاء العنصر العروضى ، بحيث تتضح بينهما علاقة التأثير والتأثر السابق ذكرها ، واستعمال الإحصاء التام بينهما .

كان علىَّ أن أجتاز هذه الصعوبات أولًا لأنطلق منها إلى غاية هذا البحث ، دون أن يكون هناك قلق الاعتماد على الظن دون دليل .

ولقد كان ما انتهجته مدخلًا إلى نوع من الدرس للشعرين القديم والجديد ، خال من المناظرة والجدل والنصح والتوجيه ، وهى آثار نقد طائفتى المتعصبين لهذين الشعرين ، كلٌّ منهما لما تعصبت له الأخرى ، كما كان مدخلًا إلى إخصاب الدراستين العروضية والنحوية ، وتأكيد صلاحهما للاستعمال فى الشعر الجديد مثلما صلحتا للاستعمال فى الشعر القديم ، انطلاقًا من الاعتقاد بأن فى النصوص حياة القواعد ، وأن فى التطبيق إحياءَها .

إن صاحب هذا البحث يعتقد – وقد اكتمل أمامه – أنه إذا كان ثَمَّ إحسان ، فهو بعض فضل الرحمن المنّان وكرمه ، ثم ما عَمَّنى به أستاذى الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف عن طبع فيه لا تكلفٍ ، من علم وحلم وبرٍّ ، وهى ثلاث خصال حرية بأن تُمَلِّك الأستاذَ تلميذَه .

وينبغى لى أن أذكر لأستاذى الدكتور أحمد كشك أنه الذى حرص على الإقناع بهذا البحث – على ما كان فيه من غموض – وتسجيله ورعايتى بالإشراف عليه فى أَوَّلِيَّته ، شكر الله له ، وأحسن إليه .

أما هذا الأستاذ الجبل الصعب المُرْتَقى أبو فهر محمود محمد شاكر ، فهو خُلاصة أثَر سلفنا الصالح ، العالم اللغوي الأديب الذى نفث في روعي نفثة أشعلت في رمادي جذوة وأنبتت في مواتي زهرة ، فأنا أتعاهد نفثته بالماء والنار ؛ عسى الله أن يجعلني عند حسن ظنه .

ثم أما أنت يا أبى ومولاى ، وأنتِ يا أمى وجنّتى ، وأنتِ يا أختى وأستاذتى ، وأنتِ يا زوجى ونفسى ، وأنتما يا ابنىّ وكبدى ، وأنتم يا تلامذتى وخلودي ، وأنتم يا إخوتى وبقيتى ، فدونكم قلبى عن يدى ، مُرُوا تُطاعوا ، أحسن الله إليكم .

ثم شكر الله للصديق الأستاذ الكاتب وهدان سعد ومكتب (المشكاة للجمع التصويرى) .

وكتب محمد جمال صقر
عفا الله تعالى عنه
منوف – مجلس أبى مذود – مغرب الجمعة
فى ٢١ من جمادى الأولى ١٤١٧ هـ
٤ من أكتوبر ١٩٩٦ م

تمهيد

عَروض الشّعر وبناؤه النحوى

عروض الشعر أوزانه وقوافيه جميعًا معًا ، فإذا أردتُ الحديث عن عروض قصيدة ما ، وجب علىّ أن أتعرض لوزنها وقافيتها ، فأذكر صورة البيت أى بحره ومقدار تفاعيله وصورها من حيث الزحاف والعلة والسلامة منهما ، وأذكر صورة قافيته أى نوعها ومقدار حروفها وحركاتها ولاسيما المتكرر منها .

لقد قال الخليل ابن أحمد : « العروض عروض الشعر ، لأن الشعر يُعْرَضُ عليه »[١] فأوضح أن علم العروض يعرض عليه الشعر ، ولم يميز فى عرضه عليه ، أوزانه من قوافيه ، بل لم يزد فى (القافية) على أن قال : « سُمّيت قافية الشعر قافيةً ، لأنها تقفو البيت ، وهى خلف البيت كله »[٢] ، فلم يصرح بالرأى المأثور عنه فى تعريف (القافية)[٣]، مما كان مثار انتباه بعض الباحثين[٤]، والحقيقة أن صنيعه هذا علامة على دخول القافية عنده فى ضمن الحديث عن العروض .

ولقد اعتمد ابن رشيق فى حديثه عن عروض الشعر ، على كتاب الجوهرى فيه ، وقد عرّف الجوهرى العروض بأنه « ميزان الشعر »[٥]، فبنى ابن رشيق على هذا ، أن وزن الشعر «مشتمل على القافية»[٦].

إن عروض الشعر إذَنْ « يُطْلَقُ فيراد به ما يشمل القافية أيضًا »[٧]، مما أتاح لبعض الباحثين أن يسمى كتابه « العروض فى أوزان الشعر العربى وقوافيه »[٨]، وكأنه يعترض على إهمال بعض المحدثين لمصطلح (العروض)، وإيثار مصطلح (موسيقا الشعر).

---

(١) كتاب العين للخليل ١/ ٢٧٥.

(٢) السابق ٥/ ٢٢٢.

(٣) راجع حاشية الدمنهورى ١٢٩.

(٤) راجع القافية دراسة فى الدلالة للدكتور محمد الطويل ٢٩.

(٥) عروض الورقة للجوهرى ٥٤.

(٦) العمدة لابن رشيق ١/ ١٣٤.

(٧) القصيدة العربية عروضها فى القديم والحديث للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ٩.

(٨) هو لحكمة فرج البدرى ، طبعة دار البصرى بغداد ١٩٦٦. ومن الجدير بالذكر هنا أن س . موريه يعرف العروض فى كتابه (الشعر العربى الحديث) بأنه « دراسة المبانى الوزنية والتأثيرات الصوتية فى الشعر بما فى ذلك الموضوعات المتعلقة بأنواع التفعيلة وأماكن وقوع الوقفات والقافية » ٤٦٩. وكذلك نبه الدكتور أحمد كشك وهو بصدد درس القافية إلى « أن نضع فى اعتبارنا أنها والوزن شىء واحد والفصم بينهما إنما جيء به لتحديد ماهيّة وزن البداية ووزن النهاية ، وعلينا أن نراعى فى تفسيرها التمازج بينها وبين ما يسبقها » القافية تاج الإيقاع الشعرى ٧.

أما بناء الشِّعْرِ النَّحْوىُّ فأبنية كلماته وجمله جميعا معا، فإذا أردتُ الحديث عن البناء النَّحوىِّ لقصيدة ما، تعرضت لكلماتها وجملها، فذكرتُ صور أبنيتها وميّزتُ فى ذلك ما وافق النثر مما خالفه.

إن النحو عند القدماء «علم مستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب، الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التى يأتلف منها»[١]، فمن ثم كان موضوعه «الكلمات العربية من حيث عُرُوض الأحوال لها حالَ إفرادها... أو حالَ تركيبها»[٢] أى صور أبنية الكلمات والجمل.

وهذا البحث يتناول عروض الشعر وبناءه النحوى منطلقًا من الفهم السابق.

* * *

(١) المقرب لابن عصفور ٤٤.

(٢) حاشية الصبان على شرح الأشمونى ١/١٥.

عَلاقة عَروض الشِّعْر ببنائه النَّحْوى

إن الشعر نَمَطٌ لُغَوىٌّ خاصٌ، تكْمُن لُغَوِيَّتُهُ فى استعمال قائله للأصوات والكلمات والجمل على وَفْق ما يقتضيه الفهم والإفهام اللذان هما أصل وظيفة اللغة، وتكمن خصوصيته فى اتزانه العروضىّ، الحادث بترتيب مقاطع الأصوات ترتيبًا معروفًا.

من ثم تكون بين عروض الشّعْر وبنائه النحوى - بالفهم السابق لهما - علاقة وثيقة؛ فما الكلمات إلا مقاطع صوتية، وما الجمل إلا كلمات، فلذا يتأثر البناء النحوى بمحاولة تحقيق الاتزان العروضى. ولكن لغويّة الشعر تقتضى ألاّ يتجاوز تأثُّر البناء النحوى حدود الفَهم والإفهام؛ فلذا يتصرف الشاعر أحيانا فى عروض الشعر بحيث يحفظ عليه لغويّته، دون أن يُخلّ باتّزانه. إنها علاقة لا تخلو من اصطراع وتجاذب، يعانيه الشاعر ويجتهد فى الوقت نفسه أن يخفى عناءه. ولكن ينبغى لمستقبل الشعر (الذى تتوجه رسالة الشاعر إليه مهما يكن مكانه وزمانه) أن يعرف موضع العروض من هذه العلاقة.

إن العروض أسبق إلى الخُطُور بعقل الشاعر، وما أكثر ما قرأنا عن كبار شعرائنا القدامى الهجّائين حين يغضبون، أنهم يجعلون يردّدون كلامًا مُغَمْغمًا - فى موقف الغضب على مسمع من المغضوب عليهم - يركّبونه ويفكّكونه، مدفوعين بنغم العروض المكنون فى عقولهم، فإما أن يمنعهم المغضوب عليهم بالعطاء، وإما أن يظهر ذلك المكنون فيفضحهم.

لقد صارت هذه الحقيقة معروفة الآن: حرص إدجار ألان بو على توضيح أسبقيّة (النغم) فى عمل الشعر. إن هذا (النغم) - فى رأيه - يجيش داخله، فيحاول هو «أن يعطى لهذا النغم أو هذا الجو شكلًا، فيبحث فى اللغة عن الأصوات التى تتفق مع هذا النغم الأصلى أو تقترب منه. وتربط الأصوات بكلمات، وتتجمع الكلمات فى بواعث أو دوافع (موتيفات) يُنْتِجُ عنها فى نهاية الأمر معنى أو مضمون»[1]، وقال الشاعر أحمد حجازى: «لعل الإيقاع أن يكون هاجسًا أو حالة تسبق المعنى وتهيئ للإبداع ... ويمكننى أيضًا أن أدلى بشهادة فى هذا المعنى، فلم يحدث لى أبدًا أن بدأت نظم قصيدة بجملة أو بمعنى جاهز أُحاول وضعه فى صيغة منظومة، ولقد حدث كثيرًا أن بدأت بإيقاع غالب يسعى أن يتجسد فى كلمات»[2].

ورغم أن (النغم) و (الإيقاع) كليهما أعم من (العروض)، يُستعملان أحيانًا فى موضعه اتساعًا.

---

(١) ثورة الشعر الحديث للدكتور عبد الغفار مكاوى ١/ ٨٩.

(٢) الشعر رفيقى للشاعر أحمد حجازى ٨١، وراجع حركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ساعى ٢٦٠؛ فقد روى عن الشاعر نزار قبانى أنه يفكر بالنغم قبل أن يفكر بالمعنى.

إن العروض إذن هو البادئ بصراع البناء النحوى لا العكس : لذلك كان من الصعب أن يقبل البحث نصيحة حازم القرطاجنى للشاعر « أن يُحْضر مقصده فى خياله وذهنه والمعانى التى هى عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعا بالفكر فى عبارات بدد ، ثم يلحظ ما وقع فى جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفًا أو مُهَيأً لأن يصير طرفًا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع فى بناء قافية واحدة ، ثم يضع الوزن والروى بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعانى لا متبوعة لها »[١] ؛ إنها نصيحة لناظم العلم الذى يريد أن يسهّل على طلابه حفظه ، لا الشاعر الذى يريد أن يُغَنّى بائحًا بشجونه ، وسوف يناقشها البحث فيما بعد .

بأوّليّة العروض يختلف نظم الشعر عن النثر ، وإذا راجعنا مادة (نثر) فى اللسان ، وجدنا قول ابن منظور : « النثر نثرك الشىء بيدك ترمى به متفرّقًا ، مِثلُ نثر الجوز واللوز والسكر ، وكذلك نثر الحَب إذا بذر »[٢] ، وإذا راجعنا كذلك مادة (نظم) وجدنا قوله : « النظم : التأليف ، نظَمَه يَنْظِمه نَظْمًا ونظامًا ونظّمه فانتظم وتنظّم ، ونظمت اللؤلؤ أى جمعته فى السلك ،والتنظيم مثله ، ومنه نظمت الشعر »[٣] .

النثر تفريق والنظم جمع ، والعروض بمثابة السلك الجامع هنا ، ولذا كان استعمال (النظم) للشعر واقعًا موقعه ، فإن ما يكون مفرقًا هناك يكون مجموعًا هنا على نسق يُظْهِره وكأنه غير ذلك المُفَرّق ، على رغم أنه ربما كان مثله ، فضلا عما يرتكبه الناظم من تغيير لتلتئم المنظومات ويظهر لها كيان واحد خاص .

من ثم يبدو التعريف القديم للشعر على صواب عظيم ، قال قدامة : « ليس يوجد فى العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز – مع تمام الدلالة – من أن يقال فيه : إنه قول موزون مُقَفًّى يدل على معنى »[٤] ؛ لأننا إذا قارنا الشعر بالنثر الفنى لم نكد نجد فارقًا غير العروض الذى كان بالأول ولم يكن بالآخر[٥] .

وهو ما يصرح به باحث أمريكى معاصر دون مواربة – برغم ما يقوله بعض المجددين – قائلًا : « إن الشعر كتابة عروضية ... وكلمة عروضى تعنى القياس بمعنى أن هناك شكلا سابق التحديد يضطر الشاعرَ أن يضع أفكاره فى إطار من نوع ما .

وبالتّالى فإن مثل هذا الإطار يحتاج من الشاعر أن ينتقى ويختار ويصقل ويَلْوِى استهدافًا

---

(١) منهاج البلغاء لحازم ٢٠٤.

(٢) لسان العرب مادة (نثر) .

(٣) السابق مادة (نظم) ، ولا يفوت البحث الانتباه إلى اختلاف جنس ما يُجْمَع عن جنس ما يُفرّق ، فالأول لؤلؤ ، والآخر حَبّ مهما يكن شأنه !

(٤) نقد الشعر ١٧، وراجع سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى ٢٧١.

(٥) راجع هذه الملاحظة للأستاذ محمود شاكر فى كتاب الأستاذ محمود الرضوانى عنه شيخ العربية ٣١٤، وراجع قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ٢٢٦، والشعر العربى الحديث للدكتور نعيم اليافى ١٢٥.

لشكل من أشكال التناسق الجمالى بين كل هذه التطويعات لأن الذى يصنع فنّ القصيدة إنما هو ذلك الصراع العنيف بين الشكل والمضمون »[١].

إن استعمال (الإطار أو القالب) للعروض بدلًا من (السِّلْك) ، مقبول غَيْرُ بعيد منه كذلك ، أما الثابت المهم هنا فهو أن العروض أول وأسبق ، وأنه قائم مستمر مصاحب للشاعر يوجّهه حيثما اتّجه ، وأنه ليس زينة لا فائدة منها بحيث إذا طُرح لم يتأثر الشعر ، بل إن « افتكاك الشعر من الوزن لا يقتصر على تحويله إلى شعر منثور بل يهدم لغته الشعرية ذاتها »[٢] ؛ لأنها مختلطة بعروضه بحيث لا وجود لأحدهما دون الآخر [٣]؛ ومن ثم وُصف كل شرح للشعر بالزّيف لأنه يهدم ذلك البنيان ويخون تلك العلاقة ، ولهذا « عندما نقرأ ترجمة قصيدة ما إلى نثر نَنْسى الشِّعْرَ نَفْسه »[٤] .

وليس العروض تقييدًا للتلقائية ، بل لولا وجوده لخرجت تلك التلقائية إلى العشوائية ، قال الأديب وعالم النفس الأمريكى روللوماى : « عندما تحاول تلك الحركات أن تنبذ الشكل والحدود كلّية ، فإنها تصبح مدمرة لذاتها ولا مبدعة . فالشكل نفسه لا يمكن تجاوزه ما دام الإبداع مستَمرًا ، ولو قُدِّر للشكل أن يتلاشى ، لتلاشت معه التلقائية أيضًا »[٥].

ولقد كثر الحديث عن عضويّة العروض فى الشعر ، واستنفار إطاره أو قالبه وقواعده للإبداع ، بعدما ظهرت حركات طرحه جُمْلةً ، فى أنحاء مختلفة من العالم .

وجميع ما قيل مفيد فى إثبات علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى ، ثم بيانها بأوضح بيان ؛ إذ يبدو العروض متصرفًا بالبناء النحوى ، فمرة يقبل ما يكون فى النثر كما هو ، ومرة يحمل الشاعر على الإلحاح على استعمال ما يكون فى النثر فيخرج بهذا إلى نظام خاص ، كأنْ يُكْثر استعمال صيغة كلمة ما ، أو بناء جملة ما ، أو تتابعِ ما للجمل ، وثالثة يحمل الشاعر على تغيير تلك الصيغة أو ذلك البناء أو هذا التتابع ، إلى ما لا يكون فى النثر ؛ فإنه « يجوز فى الشعر ما لا يجوز فى الكلام »[٦] .

وينبغى توسيع مدلول (ما لا يجوز فى الكلام) ليشمل ما ألح عليه الشاعر مما يجوز فى النثر ، فليس أسلوب الشعر الخاصُّ هو جماعَ ضرائره فقط ، كما رأى بعض الباحثين [٧] ، بل هو

---

(١) الشعر والشكل لجدسون جيروم ٢٦.

(٢) الشعر رفيقى ٤٢، وراجع ٤٦.

(٣) راجع عفت سكون النار للحسانى عبد الله ٢٤.

(٤) نظرية البنائية للدكتور صلاح فضل ٣٨١.

(٥) شجاعة الإبداع لرولوماى ١٤١، وراجع ١٣٦، ١٤٠، وراجع بناء لغة الشعر لجون كوين ٥٧، ٢١٣ - ٢١٤.

(٦) الكتاب لسيبويه ١/٢٦.

(٧) راجع علم اللغة والدراسات الأدبية لبرند شبلنر ٦١ - ٦٢؛ فقد جعل الأسلوب هو الانحراف عن المعيار والخروج عن القاعدة .

ذلك كله مع ما يلح الشاعر على استعماله مما يجوز فى النثر، كما رأى باحثون آخرون [١]. قال الدكتور محمد حماسة: «كما كان (الانحراف) الأسلوبى متمثلا فى الاستعمالات المخالفة لنظام النحو الموصوف فى النثر، ويمكننا أن نطلق عليه (النحو النثرى)، يمكن أن يكون كذلك فى الاستعمالات الموافقة، ولكن حينئذ يأخذ مظاهر أخرى، قد تكون فى غلبة الأفعال على الأسماء مثلًا أو شيوع الفعل المضارع دون غيره، أو شيوع نوع من أنواع الضمائر دون سواها، أو غلبة إحدى الوظائف النحويّة على غيرها، أو غير هذا»[٢]. وإذن يكون الأسلوب بالانحراف وبالاختيار جميعًا.

كذلك يبدو البناء النحوى وقد حمل الشاعر على ارتكاب تغيير العروض دون إخلال، أو ارتكاب ترْك كلمةٍ أو جملةٍ يستقيم العروض بكونها فى هذا الموضع أو ذاك، والاحتيال لاستبدالها وإقرار البديلة فى موضعها، مما يفتح بابًا واسعًا للإبداع غير المتوقع عند البدء.

إن علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى، من الوضوح والقوة بحيث ينبغى أن يستحضر مستقبل الرسالة الشعرية (القصيدة)، إلى ذهنه دائما، ما يمكن أن نُسمّيه (المعنى الوظيفى العروضى)، وأن يضيفه إلى كل مكوِّن من مكونات المعنى الوظيفى، صوتية كانت أو صرفية أو نحويّة، فإذا ما استعمل ما ذكره الدكتور تمام حسان من وسائل للوصول إلى المعنى الدلالى [٣] - وهو ينطبق هنا على رسالة القصيدة ومعناها الأكبر - فبدأ بتحليل الجانب الصوتى منها، راعى مثلا أن توحيد القافية يقتضى تكرار أصوات بعينها، فإذا ما انتقل إلى الجانب الصرفى، راعى مثلًا أن مطابقة صغية كلمةٍ ما لتفعيلة بحر القصيدة، سبب ورودها فيها كثيرًا ولا سِيَّما فى موضع بعينه، وإذا ما انتقل إلى الجانب النحوى، راعى مثلًا أن طول البيت أفضى بالشاعر إلى استعمال الاعتراض كثيرا.

وإنما كان ذلك كذلك، لأن معنى القصيدة الدلالى (رسالتها) ناتج عن تآزر هذه المعانى جميعا، ومن ثم لا يصل مستقبل القصيدة إلى حقيقة رسالتها، إلا إذا راعى هذا التآزر فى فهم كل عنصر من عناصرها [٤].

لقد كان بحث عروض الشعر وحده همّ طائفة من الدارسين، وبحث بنائه النحوى وحده هَمَّ طائفة أخرى، فى حين أنّ فى بحث علاقة عروضه ببنائه النحوى، تفسيرًا لكثير من غوامض نهجه العروضى والنحوىّ كليهما.

---

(١) راجع مفاهيم نقدية لرينيه ويليك ٤٣٤.

(٢) ظواهر نحوية فى الشعر الحر للدكتور محمد حماسة ١٢٩.

(٣) راجع اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ٣٤١.

(٤) راجع الجملة فى الشعر العربى للدكتور محمد حماسة ٢١٩، وتحليل النص الشعري ليورى لوتمان ١٠٠ - ١٠١.

لهذا دعا الدكتور محمد حماسة إلى دراسة « الأبنية العميقة التى تكمن تحت سطح العمل الشعرى ، ويتفاعل بعضها مع البعض الآخر من أجل تحديد العبارة الشعرية واختيارها ؛ فليس مجىء القصيدة على وزن معين خاليًا من أية دلالة ، وليس اختيار قافية معيّنة لها بلا تأثير ، وليس اختيار أنماط تركيبيّة مخصوصة فيها فارغًا من أىّ محتوى » ، وأضاف قائلًا : « إنى قد أسلّم منذ البدء أن هذا كله قد يكون غير منظور إليه فى وعى الشاعر ، ولكن فى الوقت نفسه أوقن أن الوزن المعين والقافية المختارة يؤديان بالضرورة إلى اختيار تراكيب نحوية معينة ، وهذه بدورها لكى تتحقق لا بد لها من مفردات معينة تتوافق بمقاطعها وصيغها مع النحو والوزن معًا ، ومن هنا تفرض هذه المفردات التى جاءت من أجل توازن البنية العروضية والبنية النحوية ، ظلالها المعينة التى تكوّن مع غيرها البنية الدلالية للنص الشعرى »[(١)] .

ولا ريب فى أن التناول النظرى الطويل السابق قد أثبت ما بين عروض الشعر وبنائه النحوى ، من علاقة وثيقة ، غير أنه لا يجزئ عن التطبيق ولا يغنى فى بيانها غناءه أبدًا .

ولقد اخترت للتطبيق نموذجًا من الشعر الجاهلى لصلاحه أكثر من غيره [(٢)] ولقوة الاعتماد عليه ، من شعر امرئ القيس لكونه من الطبقة الأولى من فحول شعراء الجاهلية ، بل قد قدّمه علماء البصرة عليهم جميعا [(٣)] ، هو قصيدة من ثلاثة عشر بيتًا تَبدو بمقدار أبياتها هذا أكثر مناسبة لإتمام بحثها هنا .

قال امرؤ القيس :

« ١- أماوِىّ هَلْ لِى عِنْدَكُمْ من مُعَرَّسِ	أَم الصَّرْمَ تختارين بالوصل نَيْئَسِ[(٤)]
٢- أَبينى لنا ، إن الصَّرِيمة راحةٌ	من الشَّكِّ ذى المخلوجة المُتَلَبِّسِ[(٥)]
٣- كأنّى ورَحْلِى فَوْقَ أَحْقَبَ قارح	بِشَرْبَةَ ، أَوْ طاوٍ بعِرْنانَ مُوجِسِ[(٦)]
٤- تَعَشّى قليلًا ثُمّ أَنْحَى ظُلُوفَهُ	يُثِيرُ التُّراب عن مَبيتٍ ومَكْنِسِ[(٧)]

---

(١) الجملة فى الشعر العربى ١٨.

(٢) راجع فى بناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة ٤٢٦ وما قبلها .

(٣) راجع طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام ١/ ٥١، ٥٢.

(٤) أفسر المفردات فيما يلى معتمدًا كثيرًا على شرح الأعلم الشنتمرى لرواية الأصمعى أَصْلِ الديوان المحقق المعتمد هنا ، وأحيانا على لسان العرب لابن منظور . المعرس : من التعريس الذى هو نزول المسافر ساعة من الليل ليستريح ، والصرم : القطع والهجر .

(٥) الصريمة : العزيمة على الشىء وقطع الأمر ، والمخلوجة : المعوجّة ، والشك ذو المخلوجة : ذو الحقيقة المستورة ، المتلبّس : المشكل المتنازع فيه .

(٦) الأحقب القارح : حمار الوحش المُسِنُّ ، وهو أشدها ، والطاوى : ثَوْر الوحش الخميص البطن أو الذى يطوى البلاد نشاطًا وقوة ، والموجس : الخائف الحذر لشىء سمعه ، وشربة وعرنان موضعان .

(٧) تعشّى : أمسى ودخل فى العشاء ، وأنحى ظلوفه : اعتمد بها ليحفر ، والمكنس : موضع يكتنّ فيه من الحر والبرد .

٥- يَهِيلُ ويُذْرِى تُرْبَها ويُثيرُهُ إثارةَ نَبّاثِ الهَوَاجِرِ مُخمِسِ[١]
٦- فباتَ عَلى خَدٍّ أَحَمَّ ومَنْكِبٍ وضِجْعَتُهُ مِثْلُ الأَسِيرِ المُكَرْدَسِ[٢]
٧- وباتَ إلى أَرْطاةِ حِقْفٍ كَأَنَّها إذا أَلْثَقَتْها غَبْيَةٌ بَيْتُ مُعْرِسِ[٣]
٨- فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّروقِ غُدَيَّةً كِلابُ ابن مُرٍّ أَوْ كِلابُ ابْنِ سِنْبِسِ[٤]
٩- مُغَرَّثةً زُرْقًا كَأَنَّ عُيونَها مِنَ الذَّمْرِ والإيحاءِ نُوّارُ عِضْرِسِ[٥]
١٠- فأَدْبَرَ يَكْسُوها الرَّغامَ كأَنَّهُ على الصَّمْدِ والآكام جَذْوَةُ مُقْبِسِ[٦]
١١- وأَيْقَنَ إنْ لاقَيْنَه أَنَّ يَومَهُ بِذِى الرِّمْثِ إنْ ماوَتْنَهُ يَوْمُ أَنْفُسِ[٧]
١٢- فَأَدْرَكْنَهُ يأْخُذْنَ بالسَّاقِ والنَّسَا كَما شَبْرَقَ الوِلْدانُ ثَوْبَ المُقَدِّسِ[٨]
١٣- وغَوَّرْن فى ظلِّ الغَضَى وتَرَكْنَهُ كقَرْمِ الهِجانِ الفادِرِ المُتَشَمِّسِ»[٩].

يبدأ الشاعر القصيدة بنداء (ماوية) وسؤالها الذى يبدو عجلًا : أَلَهُ مكانٌ عندها أم ييأس منها؟ ويطلب منها بصيغة حاسمة : «أبينى لنا» ؛ فاليأس إحدى الراحتين. ينتقل من هذا معجلًا إلى التغنى بقصّة من قصص الصيد ، وتصوير بعض أحوال ثور الوحش وكأنه يهدّد (ماوية) بأن له ما يشغله عنها ، ودليل هذا الفهم تشدّده فى خطابها وإضرابه عن الإلحاح فى طلب مواصلتها ، إلى مصارمتها ، وعدم تعليقه على تصوير ثور الوحش بأنه سيثأر لكرامته المهانة باستعمال ناقة كهذا الثور ، ليُمعِنَ فى البعد ، كما كانت عادة الجاهليين.

إن البيت الأول من القصيدة الجاهلية – وما أشبهها – هو بابها العروضى الوحيد الذى ينبغى للشاعر أن يكون واعيًا لفَتْحه؛ لأنه إذا فتحه لم يُغلَقْ ولم يَدْخلْ إلى القصيدة إلا منه.

---

(١) نباث الهواجر : الرجل ينبث التراب احتماء من الحر : أى يثيره ليصل إلى برد الثرى ، والمخمس هنا : العطشان.

(٢) الأحم : الأسود ، والمكردس : المطروح على جنبه المتقبّض.

(٣) أرطاة حقف : شجرة مُعْوجّ الرمل ، وألثقتها : بلّتها ، والمعرس : البانى بأهله.

(٤) ابن مرّ وابن سنبس صائدان معروفان.

(٥) المغرثة : المجوّعة ، والزرق : العطشى ، والذمر : الزجر والإغراء بالصيد ، والإيحاء : الإشارة إليه ، والعضرس : شجر أحمر النّور.

(٦) الرغام : التراب ، والصمد : المكان الغليظ المرتفع لا يبلغ أن يكون جبلًا ، والآكام : جمع أكم وهذا جمع أكمة وهى كالصمد غير أنها لاتبلغ أن تكون حجرًا ، والجذوة : الشّعْلة ، والمقبس : الذى عنده من النار ما يقتبس منه.

(٧) ذو الرمث موضع فيه هذا الشجر (الرمث).

(٨) شبرق : خرّق ومزّق ، والمقدّس : الراهب الذى يأتى بيت المقدس.

(٩) غورن فى ظل الغضى : دخلن تحته وفى ظله ، وقرم الهجان : فحل النوق الذى لا يُركب ، والفادر : الممسك عن الضراب ، والمتشمس : النّفور نشاطًا وحدّة.
راجع ديوانه ١٠١ – ١٠٤.

لقد كان هذا البيت من بحر الطويل، تامًّا، مقبوض العروض والضرب، فما الذى أحضره إلى عقل الشاعر؟ لا يمكن للبحث أن يقبل أن يكون ذلك لأنه مَلِكُ البحور[1] اختاره الملك الضِّلّيل. فهل كان هذا لأنه وحده المناسب للغرض، والمعين على إقراره فى النفوس بما يُخَيِّله ويوحى به؛ لتميزه بمقدار معين من المقاطع، ونَوْعٍ مُعَيَّن منها، ونَمَطٍ مُعَيَّن من ترتيبها وتقسيمها، كما رأى حازم[2]؟ لقد تابع حازمًا فى هذا الرأى بعضُ الباحثين[3]، وأفاض بعضهم فى شرح معانى بحور الشعر وأمْعَنَ فى الاحتيال والاستشهاد لرأيه بما لا يخلو من براعة[4]، وحقيقة صنيع حازم أنه حاول حمل عروض الشعر العربى على عروض الشعر اليونانى. لقد قال ابن سينا: «اليونانيون كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة»[5]، فقال حازم: «لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يُقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تُحاكَى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد فى موضع قصدًا هزليًّا أو استخفافيًّا وقصد تحقير شيءٍ أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك فى كل مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم بكل غرض وزنًا يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره. وهذا الذى ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا فى غير موضع من كتبه»[6].

وإذا كان اليونانيون قد خَصّوا كل غرض بوزن، ودرجوا على ذلك، حتى ارتبط لديهم الوزن بمعنى الشعر، مما أتاح لهم ولخلفهم شرح معانٍ للأوزان[7]، فإن شعراء العرب الجاهليين لم يفعلوا شيئًا من ذلك، بل قد حشدوا فى القصيدة الواحدة ما يبدو على أنه أغراض مختلفة واحتالوا من أَجْل إحسان التَّخلُّص من غرض إلى آخر[8]، فمن ثَمّ يَبْطُلُ حَمْلُ عروض شعرهم على عروض شعر اليونانيين.

إننا إذا راجعنا غرض امرئ القيس السابق ذكره، لم نجده مما يناسبه بحر الطويل، على

---

(١) راجع رسالة الصاهل والشاحج للمعرى ٥١٣.

(٢) راجع منهاج البلغاء ٢٦٥ - ٢٦٦.

(٣) راجع الشعر بين الفنون الجميلة لإبراهيم العريض ٢٥ - ٢٦، وتاريخ الشعر العربى للدكتور نجيب البهبيتى ٤٨٩، وبحور الشعر وأوزانه للدكتور إبراهيم أنيس ٢٨، والمؤثرات الإيقاعية للدكتور ممدوح عبد الرحمن ٤٣ - ٤٤، والمعجم المفصل للدكتور إميل يعقوب ٤٥٩.

(٤) راجع الجزء الأول من المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور عبد الله الطيب، فى مواضع كثيرة.

(٥) كتب المجموع أو الحكمة العروضية لابن سينا ٣٠.

(٦) منهاج البلغاء ٢٦٦.

(٧) راجع كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ١٣٦، وتحليل النص الشعرى ليورى لوتمان ٨٥ - ٨٦، والشاعر والشكل لجيروم ١٤٦، ١٦٤، ١٦٥، ونظرية البنائية للدكتور صلاح فضل ٣٩٢ - ٣٩٣.

(٨) راجع شعر المتنبى قراءة أخرى للدكتور محمد فتوح أحمد ١٣٣ - ١٣٤.

حسب ما ذكره حازم ومن تابعه : إن الصيد والطرد وتصوير أحوال ثور الوحش ، مما يناسبه الأوزان (الطائشة) لا (الرصينة) ، لما فيه من حركة وعبث وما إليهما ، ولكن الذى حضر بذهن الشاعر هو بيتُ الطويل ، وقد استطاع من خلاله تصوير حركة ثور الوحش الشديدة لصُنْع مبيته ومَلْجئه من الحر والعطش ، حَفْرًا وتفريقًا وإثارة للتراب ، فى البيتين الرابع والخامس ، وللنجاه من كلاب الصيد ، فى البيت العاشر ، وتصوير حركة هذه الكلاب الشديدة كذلك لصَرْع هذا الثور ، فى البيت الثانى عشر .

لذلك أنكر كثير من الباحثين المحدثين ما ذكره حازم ومن تابعه ، للأوزان من معان ، ووصفوه بأنه لا يعدو أن يكون انطباعات ذوقيةً ذاتيّةً ، وتأثّرًا بقصيدة من الوزن المشروح المعنى ، أو أكثر من قصيدة ، صَدَق فيها رأيهم لأمور خارجة عن الوزن [1] .

ومِثْلُ صنيع حازم ما فعله بعض الباحثين المحدثين حين أراد أن يستبدل بعلم العروض الذى وضعه الخليل بن أحمد ، نظامًا نبريًّا يَحْمِلُ فيه عروض الشعر العربى على عروض الشعر الغربى على رغم أنه ليس للنبر فى العربية مثل وظيفته فى بعض اللغات الغربية [2] .

إن خطور العروض بعقل الشاعر مسألة موسيقية لاينفيها أن يستثير الشاعرَ إلى القَوْلِ مضمونٌ ما على أن ما يسمى المضمون لا يخطر بذهن الشاعر منفردًا ، بل يخطر متلبسًا وزنه وإيقاعه . ومما يصلح بيانًا لهذا ما ينسب ضعيفًا واهيًا إلى على - كرم الله وجهه - حين مرَّ براهب يَدُقّ الناقوس ، ومعه جابر بن عبد الله - رضى الله عنه - فسأله : « أتدرى ما يقول هذا الناقوس ؟ فقال : الله ورسوله أعلم . قال : هو يقول :

حَقًّا حَقًّا حَقًّا حَقّا	صِدْقًا صِدْقًا صِدْقًا صِدْقا
إنّ الدنيا قد غرَّتْنا	واستهوَتْنا واستَلْهَتْنا
لسنا نَدْرِى ما قدّمنا	إلاّ أنّا قَدْ فَرّطْنا
يا ابن الدنيا مَهْلًا مَهْلًا	زِنْ ما يأتى وَزْنًا وَزْنا »[3] .

نستطيع على أية حال ، أن نفهم أنه قد رأى ما ظل الراهب عليه رغم ظهور الإسلام ، فاستثاره إلى القَوْل ، غير أن الذى أَخْطَرَ هذه الصورة من بحر المتدارك بِعَقْله هو إيقاع دَقّ الناقوس

(١) راجع التفسير النفسى للأدب للدكتور عز الدين إسماعيل ٥٨ - ٨٢،والشعر رفيقى للأستاذ أحمد حجازى ٩٤ - ٩٥، واللغة وبناء الشعر للدكتور محمد حماسة ٢٥٨ - ٢٥٩، والعروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ٩٨، ونظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى للدكتور على يونس ١١٥، والشعر والنغم للدكتور رجاء عيد ٥، ٦، ٢١، ٢٣.

(٢) راجع فى البنية الإيقاعية للدكتور كمال أبو ديب ، ولاسيما ٣٧٦ التى تعرض فيها لتفسير إيثار الشعراء الجاهليين لبحر الطويل تفسيرًا نبريًّا ، وراجع نقد الدكتور سعد مصلوح لهذا الكتاب فى دراسات نقدية فى اللسانيات العربية المعاصرة ٨٤ وما بعدها.

(٣) ميزان الذهب للسيد الهاشمى ٩٧.

الذى هو عبارة عن دقّتين حَثِيثَتَيْن (دَنْ دَنْ) فصَمتٍ فدقّتَيْن حثيثتين أُخْرَيَيْن فصَمْتٍ وهكذا دواليك ، وقد مثلها أولًا (بحقًّا) ، و (صدْقًا) حيث يُمَثِّل كلٌّ منهما مقطعين صوتيين يوافقان (دنْ دنْ) ، وكأنه يضبط إخراج الإيقاع بالأصوات اللغويّة لينطلق بعدئذ إلى بناء شعره . وسوف يتعرض البحث لهذه المسألة فيما بعد .

إنْ الجزْمَ اليَقينىَّ بأن هذا الملمح البنائى النحوىّ أو ذاك من آثار العروض ، يحتاج إلى مقارنة هذه القصيدة بنصٍّ منثورٍ لامرئ القيس فى معناها ومقْدارها ، ولكننا نستعيض فى مثل هذه الأحوال المستحيلة ، بما تقتضيه قواعد البناء النحوى أو ترجّحه ، وبما تمدّنا به الخبرة بنصوص النثر عامة .

لقد كان البيت الأول (باب القصيدة العروضى) تكرارًا لأربع تفاعيل ، مرةً واحدةً ، مُرَتَّبَةً على النحو التالى :

(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)

وكانت القصيدة تكرارًا لهذا البيت ذى الثمانى التفاعيل ، بعَيْنه تقريبًا ، اثنتى عشرة مرة ، لكل مرة منها استقلالها العروضى الواضح المؤكّد بالقافية الموحّدة .

إن **أوّل ما نلحظه** من آثار هذا الوزن فى بناء الجملة ، موافقة آخر البيت لما يحسن السكوت عليه أو يجوز ، وفى هذا يتميز الشعر عن النثر – وإن كان الوقف الاختيارىُّ فيه على نهايات الجمل – إذْ لا يُتَعَمَّد فى النثر الوقف بعد مقدار واحد من الكلام :

لقد كان آخر البيتين الأول والثانى آخر جملتين كُبْرَيَيْن[1] – وهو ما غلب على هذا النوع من الشعر ، وسيأتى بحث لهذه المسألة – وعندئذ يحسن السكوت ويتم للبيت استقلاله النحوى كما تم استقلاله العروضى :

كانت جملة (نيئس) المفهومة على أنها جواب شرط ، آخر البيت الأول ، وجملة (إن الصريمة راحة من الشك ذى المخلوجة المتلبس) المستأنفة ، آخر البيت الثانى .

ولقد كان آخر الأبيات الرابع والخامس والسادس والسابع والتاسع والعاشر والحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر ، آخر جمل صغرى[2] – وهى تكثر عند قَصْد التصوير[3] ، وهو ما كان من امرئ القيس كما قدمت – وعندئذ يجوز السكوت بحيث يصلح أَن يُعدّ البيت مستقلا استقلالا نحويًا كذلك :

كانت جملة (يثير التراب عن مبيت ومكنس) الحاليّة ، آخر البيت الرابع ، وجملة (يثيره إثارة نباث الهواجر مخمس) المعطوفة مع غيرها على جملة (يهيل) الحاليّة ، آخر البيت الخامس ،

---

(١) الجملة الكبرى هى ما ليست جزءًا من جملة . (٢) الجملة الصغرى هى ما وقعت جزءًا من جملة .

(٣) راجع فى بناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة ٤٣١.

وجملة (ضجعته مثل الأسير المكردس) الحاليّة ، آخر البيت السادس ، وجملة (كأنها إذا ألثقتها غبية بيت معرس) النّعْتيّة ، آخر البيت السابع ، وجملة (كأن عيونها من الذمر والإيحاء نوار عضرس) الحاليّة ، آخر البيت التاسع ، وجملة (كأنه على الصَّمد والآكام جذوة مقبس) الحاليّة ، آخر البيت العاشر ، وآخر جملة (أيقن أن يومه بذى الرمث يوم أنفس) المعطوفة مع غيرها على جملة (تعشى قليلًا) النعتيّة ، آخر البيت الحادى عشر ، وجملة (يأخذن بالساق والنّسا كما شبرق الولدان ثوب المقدس) الحالية ، آخر البيت الثانى عشر ، وجملة (تركنه كقرم الهجان الفادر المتشمس) المعطوفة مع غيرها على جملة (تعشى قليلا) النعتيّة ، آخر البيت الثالث عشر .

أمّا البيت الثالث فلو كان وحده لكان مشتملًا على جملة كبرى كاملة ، آخره آخرها ، هى جملة (كأنى ورحلى فوق أحقب قارح بشربة ، أو طاو بعرنان موجس) المستأنفة ، غير أن قصد التصوير وجّه الشاعر إلى أن يزيدها بما يُكْمِلُ صورة الثور ، فاستعمل التوابع والأحوال .

وأما البيت الثامن فلو كان وحده لكان كذلك مشتملًا على جملة صغرى كاملة ، هى جملة (صبحه عند الشُّروق غديّة كلاب ابن مر أو كلاب ابن سنبس) المعطوفة مع غيرها على جملة (تعّشى قليلًا) النعتية ، غير أن قصد التصوير وجّه الشاعر إلى أن يزيدها بما يكمل صورة الكلاب ، فاستعمل الأحوال .

الملاحظة الثانية – تغيير ترتيب عناصر الجملة بالتقديم أو الفصل ، ليستقيم الوزن :

لقد قدم فى البيت الأول (عندكم) المتعلق (بمعرس) عليه ، و(الصرم) مفعول (تختارين) عليه ، وأصل هذا الكلام (هل لى من معرس عندكم أم تختارين الصَّرْم بالوصل) .

وإن مقارنة قوله فى البيت الثالث : (أحقب قارح بشربة) بقوله فيه : (طاوٍ بعنان موجس) تدل على أنه خالف فى الثانى ما صنعه فى الأول من ترتيب ليستقيم الوزن ؛ إذ لو وافقه لقال : (طاو موجس بعرنان) فانكسر .

ولقد أخّر (تُرْبَها) فى البيت الخامس رغم حاجة الفعل (يهيل) أولًا إليه ، وأصل الكلام (يهيل تربها ويذريه) ولكنه يكسر الوزن . كذلك اعترض بالجملتين (إن لاقينه ، وإن ماوتنه) فى البيت الحادى عشر ، ولو لم يفعل لقال : (وأيقن أن يومه بذى الرمث يوم أنفس إن لاقينه فماوَتْنه) أى طلب كل منهما موت الآخر ، فانكسر الوزن .

الملاحظة الثالثة – إلحاح الشاعر على صيغة كلمة بعينها فى موضع بعينه من البيت ، لمطابقتها لتفعيلة أو جزء منها لازم الورود فى هذا الموضع :

إن أظهر ما يرد من ذلك يكون عادة فى آخر البيت لكثرة احتياج الشاعر فيه إلى الزيادة والتكملة ، ولتوحيد القافية ولاسيما حرف الروى منها ، فإن الشاعر يُخلِدُ إلى إعانة صيغة بعينها له على إحكام العروض . لقد ألح الشاعر على استعمال صيغة اسم الفاعل من (أفعل) الذى لامه حرف السين ، كما فى (مُوجِسِ) فى البيت الثالث ، و(مُخْمِسِ) فى البيت الخامس ، و(مُعْرِسِ) فى

البيت السابع ، و(مُقْبِسٍ) فى البيت العاشر ، لكونه يطابق (فاعلن) من (مفاعلن) فى آخر البيت .

ولا يبعد عن ذلك استعماله اسم الفاعل من (تَفَعَّلَ) الذى لامه حرف السين ، كما فى (مُتَلَبِّسِ) فى البيت الثانى ، و(مُتَشَمِّسِ) فى البيت الثالث عشر ، لكونه إذا قبض له التفعيلة قبل الأخيرة ، إلى (فعول) ، طابق (ل مفاعلن) .

ولا يبعد عن ذلك أيضًا استعماله اسم الفاعل من (فَعَّل) الذى لامه حرف السين ، كما فى (مُقَدِّسِ) فى البيت الثانى عشر ، لكونه يطابق مفاعلن فى آخره .

فإذا تجاوزنا هذا الموضع ، وجدناه يكرر فعلًا بعينه ، فيقول : (وبات) فى أول البيت السابع ، فى الموضوع نفسه الذى قال فيه (فبات) فى البيت السادس ، بل إن بناء جملة البيت السابع كله ، غير بعيد من بناء البيت السادس ، ولقد كان تكرار (بات) مدخله إلى هذا القياس التقريبى :

(حرف عطف ، وبات ، وفاعل مستتر ، وجار وجرور منعوت ومعطوف عليه ، وجملة حالية) فى البيت السادس = (حرف عطف ، وبات ، وفاعل مستتر ، وجار ومجرور مضاف ، وجملة نعتية) فى البيت السابع .

ولا يبعد عن هذا تكراره لبناء جملة بعينه حين قال : (إنْ ماوّتنهُ) فى عجز البيت الحادى عشر ، فى الموضع نفسه الذى قال فيه : (إنْ لاقَينهُ) فى صدره ، لمطابقتها (لفاعلين فعو) من (فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن) المكررة ، وإن قبضت فعولن أول الصدر ، إلى (فعول) .

الملاحظة الرابعة– حذف الشاعر بعض بنية الكلمة أو الجملة ، ليستقيم الوزن : لقد رخّم (ماويّة) فى البيت الأول بحذف تاء التأنيث ، ولو لم يفعل لانكسر الوزن . ويبعد هنا أن يكون الترخيم تدليلا أو تحبّبًا ؛ إذ إن سياق الكلام شديد – كما سبق أن ذكرت – ثم إننى أرى ارتباط التدليل والتحبّب فى الترخيم بلغة من لا ينتظر ، لأن المتكلم فيها يغير شكل الاسم ويُنسى صاحبه أصله ، أما لغة من ينتظر التى استعملها الشاعر هنا ، فتظل تشير إلى أصل بنية الاسم فكأنه لم يُرَخّم .

كذلك حذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه فى قوله فى البيت السادس : (ضِجْعَته مثلُ الأَسير المكردس) ، ولو جاء بالكلام على أصله لقال : (ضجعته مثل ضِجعةِ الأسير المكردس) فانكسر الوزن .

ومن ذلك عند شارح هذا الشعر الأعلم الشنتمرى ، قوله فى البيت الحادى عشر : (يومُ أَنْفُس) قال الأعلم : « أيقن الثور أن يومه الذى طاردته الكلاب فيه يوم ذهاب أنفس منها ومنه »[1] .

فقد حذف إذن المضاف (ذهاب) وأقام المضاف إليه (أنفس) مقامه .

---

(١) ديوان امرئ القيس ١٠٤.

الملاحظة الخامسة – زيادة الشاعر على بناء الجملة، ليستقيم الوزن:

إن البيت الثامن خاصة أظهر فى الدلالة على هذا الأمر؛ إذ إن مراد الشاعر أن يقول: (فصبحته كلاب الصيد)، ولو كان فى غير هذا المقام لجاز أن يكتفى بهذا القول[1]، غير أن وزن بيت الطويل التام حمله على زيادة (عند الشروق)، و (غديّة)، ثم نسبة الكلاب إلى صاحبها، وتنويعها إلى كلاب صائد وكلاب آخر والتخيير بينها، ليتمّ البيت وتستقيم القافية المكسورة، ولذا أخر (كلاب ابن سنبس). إن هذا التصرف ينقلنا إلى الملاحظة التالية، على رغم أننا نجد نماذج أخرى للزيادة كما فى قوله فى البيت الثانى عشر: (يأخذن بالساق والنسا)؛ إذ إن كون النسا عرقًا فى الساق دليل على أن الشاعر زاده على الجملة ليستقيم العروض.

الملاحظة السادسة – أن كون قافية البيت الأول (باب القصيدة العروضى) المطلقة المجردة الموصولة بياء، مكسورةَ الروى، قَدْ آزَرَ الوزن فى تحديد بعض ملامح بناء الجملة.

إن الجر هو مصدر الكَسْر الأكبر، والأسماء وحدها هى المختصّة بالجر، وإنما يُجَرُّ الاسم بالحرف أو بالإضافة أو بالتبعيّة، فإذا جرّ بالتبعية دل على أن متبوعه مجرور بالحرف أو الإضافة أو التبعيّة فإذا جر متبوعه بالتبعية دل على أن متبوعه كذلك مجرور بالحرف أو الإضافة أو التبعية وهكذا.

لقد كان هذا كله وراء كون الاسم هو كلمة القافية فى الأبيات كلها ما عدا الأول منها. ثم كان وراء تَهْيِيء عناصر الجملة لاستقبال هذا الاسم المجرور، فضلا عن زيادته عليها أحيانا. لقد جُرّ الاسمُ (كلمةُ القافية) فى ستة أبيات بالتبعية: الثانى، وكان فيه نعتًا لمجرور بالحرف (من الشكِّ المتلبسِ)، والثالث، وكان فيه نعتًا لمجرور بالعطف على مجرور بالإضافة (فوق أحقب ... أو طاوٍ ... مُوجسِ)، والرابع، وكان فيه معطوفًا على مجرور بالحرف (عن مبيت ومكنس)، والخامس، وكان فيه نعتًا لمجرور بالإضافة (إثارة نبّاثِ الهواجر مخمسِ)، والسادس، وكان فيه نعتًا لمجرور بالإضافة كذلك (مثل الأسير المكردسِ)، والثالث عشر، وكان فيه نعتًا لمجرور بالحرف (كقرمِ الهِجان ... المتشمس)، وكان على الشاعر إن يختار من التوابع ما تظهر حاجة المتبوع إليه فيشتدّ ارتباطهما.

وقد جُرَّ فى الأبيات الستة الأخرى بالإضافة: (بيت معرسٍ، ابنِ سنبسٍ، نوّارُ عضرسٍ، جذوةُ مقبسٍ، يوم أنفسٍ، ثوبُ المقدَّس)، وكان على الشاعر فى كل مرة أن يختار ما يصلح تركيبه تركيبًا إضافيًا، فضلًا عن أن يَقْتَضِيَه.

الملاحظة السابعة – تغيير البناء النحوى بما يخالف قواعده، ليستقيم العروض:

إن قول الشاعر فى البيت الأول: (نَيّئَسِ)، ضرورة؛ إذْ إنه جَزمٌ للفعل دون جازم – وحقه الرفع عندئذ فلم يسبقه ناصب أيضًا – وتحريك لسكون جزمه بكسر لتتفق القوافى المطلوبة ولاسيما بعد أن قَفّى هذا البيت مطلع القصيدة.

---

(١) هو يكاد يتّزن شطرًا من البسيط، فوزنه (متفعلن فعلن مستفعِ).

إنّ تركيب هذا الكلام موحٍ بأن مقصود الشاعر أن يقول : (أم الصرم تختارين بالوصل ، إنك إن تختارى الصرم بالوصل نيئسْ) ، ولكن جزم الفعل متعلق بذكر هذا المحذوف المفهوم من السياق .

وإن قوله فى البيت الثانى عشر : (يوم أنفس) الذى شرحه الأعلم - كما سبق - (بيوم ذهاب أنفس) ضرورة كذلك ؛ إذ إنه قد أراد فيما أرى (يوم ذهاب أنفس دون أنفس) ، لأنه إما أن يموت الثور أو تموت الكلاب ، فمن ثم يكون من حذف النعت وهو ممتنع كما سيأتى .

وتبقى الإشارة بعدئذ إلى أن قواعد البناء النحوى قد حملت الشاعر على أن يُغير العروض كما حملته قواعد العروض على أن يغير البناء النحوى .

لقد قبض (فعولن) فقصّر مقطعها الأخير الطويل إلى (فعولُ) اثنتين وعشرين مرة:

كانت مرتان منها فى البيت الثانى ، لتسليم بنيتى الكلمتين (الصريمة ، والمتلبس) ، ولولا هذا لصارتا (الصريمات ، والموتلبس) . وكانت مرتان منها فى البيت الثالث ، لتسليم بنيتى الكلمتين (أحقب ، وشربة) ، ولولا هذا لصارتا (أحقاب ، وشربات) . وكانت أربع منها فى البيت الخامس ، لإسناد الفعل (يهيل) إلى ضمير الغائب المستتر ، وتحقيق العطف بالواو فى (ويثيره) ، ولتسليم بنيتى الكلمتين (إثارة ، والهواجر) ، ولولا هذا لصارت (يهيلو ، وايثيره ، وإثارات ، والهواجير) . وكانت ثلاثة فى البيت السادس ، لإسناد الفعل (بات) إلى ضمير الغائب المستتر ، وتسليم بنيتى الكلمتين (أحم ، وضجعة) ، ولولا هذا لصارت (باتا ، وأحمّا ، وضَجعات) . وكانت مرة منها فى السابع ، لإسناد الفعل (بات) إلى ضمير الغائب المستتر ، ولولا هذا لكانت (باتا) . وكانت مرتان فى البيت الثامن ، لتسليم بنيتى الكلمتين (صبحه ، والشروق) ، ولولا هذا لصارتا (صباحه ، والشروقى) . وكانت مرتان منها فى البيت التاسع ، لتسليم بنية الكلمة (مغرثة) ، وإدخال حرف النسخ (كأن) على الاسم الظاهر (عيون) ، ولولا هذا لصارتا (مغراثة ، وكأنا) . وكانت ثلاث مرات بالبيت العاشر لتسليم بنيات الكلمات (أدبر ، والرغام ، وجذوة) ، ولولا هذا لصارت (أدبار ، والرغاما ، وجذوات) . وكانت مرة منها بالبيت الحادى عشر ، لتسليم بنية الكلمة (أيقن) ولولا هذا لصارت (أيقان) . وكانت مرتان منها فى البيت الثالث عشر ، لتحقيق العطف بالواو فى (وترْكنه) ، وتسليم بنية الكلمة (المتشمس) ، ولولا هذا لصارتا (واتركنه ، والموتشمس) وإذا نحّينا ما التزمه فى العروض والضرب من قبض (مفاعلن) ، وجدناه قبضها مرة واحدة فى حشو البيت الرابع لتسليم بنية الكلمة (التراب) ، ولولا هذا لصارت (الترابا) .

لقد اقتضت لغوية الشعر أن يغير الشاعر العروض لكيلا يمتنع الفهم والإفهام أو يلتبسا . ولا ريب فى أن لغوية الشعر وقواعد بنائه النحوى وراء كثير مما تركه الشاعر أو أخذه ، غير أنّ هذا من خفايا صنعته التى إذا حاول البحث كشفها وقع فى تكلف علم الغيب كما يقال .

وينبغي التصريح هنا مرة أخرى، بأن كون الملامح النحوية والعروضية السابقة، من آثار العروض فى البناء النحوى، وآثار البناء النحوى فى العروض، لا يعنى ألّا قيمة فنية لها، بل يعنى أن هذه العلاقة الوثيقة (الصراعيّة) بين عروض الشعر وبنائه النحوى، كانت الطريق إلى هذا الفكر الفنى الإبداعى. ويكفى دليلا أن نعود إلى ما ذكره البحث فى خلال الملاحظات السابقة:

إن تقديم (عندكم) المتعلق (بمعَرّس) عليه، يصله (بلى)، وهو ما يريده الشاعر فى هذا البيت الأول. إنه يريد خَلْط نفسه بمحبوبته، وسواء أكان فى حال راحة (معرس) أم لم يكن. وإن جزم الفعل (نيئس) فى البيت الأول نفسه، كان إيماء إلى أسلوب الشَّرْط المتروك ذكره، الدال على مراد الشاعر من إغراء امرأته بالوصل وتحذيرها من الصّرْم.

وإن قبض (فعولن) أربع مرات فى البيت الخامس، وهو زحاف يُقَصّر المقطع الطويل ويسرع بإيقاع البيت، يؤازر حركة الثور فى حفر مبيته ونثر التراب وإثارته، المُعبّر عنها فى البيت، إضافة إلى ما حققته الراءات والتاءات فى (يذرى تربها ويثيره إثارة نباث الهواجر) من مؤازرة أخرى.

إن إضافة البحث هذا التطبيق على قصيدة امرئ القيس إلى ذلك التنظير السابق، تأكيد وبيان لعلاقة عروض الشعر ببنائه النحوى، يمكن أن تُشْفع بما يشبهها من التطبيق على قصائد أخرى لهذا الشاعر نفسه أو لغيره، بل يمكن أن يعيد باحث آخر النظر فيها ليشير إلى ما لم أنتبه إليه، فمثل هذه الدراسات التى تتناول البيان الإنسانى والإبداع الفنى لا يُقطع فيها برأى.

والحقيقة أن الدكتور محمد حماسة قد شُغل بدراسة علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى زمنًا طويلًا، وأخرج فى مظاهرها المختلفة التى سبقت الإشارة إليها فى التنظير والتطبيق، كتبًا متعددة لكل منها وجهته [1]. ولقد تكاملت هذه الكتب إلى حد بعيد، بحيث يمكن أن نستخلص منها (نظريّةً) فى علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى تَبْدُو إعادة بحث ما فَرَغَتْ منه، غير ذات جدوى، أما الجدوى الحقيقية ففى الانطلاق منها والبناء عليها.

إن هذا البحث يفترض فرضًا علميًا ويريد استعمال النظرية السابقة فى بَيَان نصيبه من الصحة، قاصدًا فى الوقت نفسه اختبار صلابة هذه النظرية: إنه إذا كان عروض الشعر هو القالب الذى يُصَبُّ فيه البناء النحوى فيخرج وقد تشكل شكلًا خاصًا، لأن «القوالب تفرض شكلها على المادة التي تنضغط في داخلها» [2]، فإن نتيجة ذلك التي تقضي بها بداهة العقل أنه إذا تَغَيّر القالب (العروض) تَغَيّر شكل المادة المصبوبة فيه (البناء النحوى) [3]. وكذلك إذا كان صراعُ

(١) هى (الضرورة الشعرية فى النحو العربى) الذى تغير فى طبعته الثانية إلى (لغة الشعر دراسة فى الضرورة الشعرية)، ثم (فى بناء الجملة العربية)، ثم (الجملة فى الشعر العربى)، ثم (ظواهر نحوية فى الشعر الحر)، ثم (اللغة وبناء الشعر).

(٢) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ٥٩.

(٣) راجع الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويف ١٤٧ وغيرها.

قواعد البناء النحوى للعروض ، مؤثِّرًا فيما يرتكبه الشاعر من تغييرات عروضيّة ، وفيما يأخذه أو يدعُهُ من أبنية الكلمات والجمل كذلك ، فإن نتيجة ذلك التى تقضى بها بداهة العقل أيضًا ، أنه تَغَيّرت قواعد البناء النحوى تَغَيّرَ ذلك التأثير ، وتأثر الصراع المعهود بينه وبين العروض .

ولما كان للباحث أن يختار الميدان الذى يقوده حَدْسُهُ العِلْمىُّ إلى الحُكْم بصلاحيّته لاختبار فرضه العلمى ، رأى هذا البحث أن الميدان الصالح لاختبار فرضه المتقدم ، هو ما يمكن أن يَحْدُثَ للشعر العربى فى خلال تاريخه الطويل من تجديد ، ولا سيّما أنّ تجديد الشعر يقاس بتجديد عروضه [١] .

ومما يُغْرى البحث بالمُضِىّ فى هذا الطريق واحتمال صعوباته المتوقّعة ، أن كثيرًا من الباحثين قد نبّه على أهمية دراسة يفتقر الشعر العربى إلى تحقيقها ، ونبّه على صعوبتها فى الوقت نفسه . تلك هى استخلاص خصائصه الأسلوبية . إن أهمية القيام بهذا الأمر متعلقة بأهمية خصوصية لغة الشعر بعدما اعتقدنا ذلك . وإن صعوبته متعلقة بأنه لن يتمّ إلا إذا جُمعتْ نصوص النثر كلها فى ناحية ، ونصوص الشعر كلها فى ناحية أخرى ، ثم أقيمت عليهما دراسة مقارنة وَفْق منهج تُمْليه قوانين هذا النمط من البحث العلمى ، وطبيعة طرفى المقارنة .

إنها دراسة عظيمة الجَدْوى ، مُفْتَقَدة ، لأنها تحتاج إلى أمرين : جهود مخلصة مُتوافقة لكثير من الباحثين ، ووقت طويل ، ومازال القيام بدراسة يتحقق لها أحد هذين الأمرين عندنا صعبًا ، فضلا عن الجمع بينهما [٢] .

إن التنبيه على أهمية هذه الدراسة وصعوبتها ، مما يغرى البحث بالمضىّ فيما اختطّه لنفسه من ميدان اختبار فرضه المتقدم ، لأنه يقدّم إسهامًا فيها - على أية حال - يرجو أن يكون مفيدًا .

* * *

(١) راجع حركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ساعى ٦٦.

(٢) راجع من أسرار اللغة للدكتور إبراهيم أنيس ٣٤٨، ومدخل إلى علم الأسلوب للدكتور شكرى عياد ٣٧، والضرورة الشعرية للدكتور محمد حماسة ٥٥٢ - ٥٥٣، والجملة فى الشعر العربى له أيضًا ٥١، ٥٢، ٦١ ، والبلاغة القرآنية فى تفسير الزمخشرى للدكتور محمد أبو موسى ١٠، ودلالات التركيب له أيضًا ٩، والمؤثرات الإيقاعية للدكتور ممدوح عبد الرحمن ٧٦.

تَجْديدُ الشِّعْر بتَجْديد عَروضه

إن كتاب الأخفش فى العروض أقدم ما بلغنا فى هذا العلم ، وفيه يمنع الأخفش تجديد الشعر بتجديد عروضه . لقد ذكر أنهم - ولا ريب فى أنه يعنى الخليل بن أحمد واضع هذا العلم فى المقام الأول - جمعوا كل أوزان شعر العرب ، وضبطوها ، وبَنَى على هذا أن ما وافقها كان شعرًا وما خالفها لم يكن كذلك ، وإن كان وزنه مشابهًا أو تقصيرًا لطويل أو تطويلًا لقصير من أوزان شعر العرب [١] . وقد اتبعه أكثر العروضيين من بعد ، كما ستأتى الإشارة .

والحقيقة أن وظيفة علم العروض والعروضىّ ، إحصاء أوزان الشعر ووصفها فقط ، وليس له أن يتجاوز ذلك إلى إخراج ما لم يكن عليها من دائرة الشعر [٢] . فإذا فعل الأخفش هذا وهو من قدماء العروضيين وصاحب أقدم كتبهم لدينا ، كان معناه أنه لَمْ يُتمَّ ما عليه من إحصاء ووصف ؛ لأنه يتوقع أن هناك شعرًا على أوزان أخرى لم يثبتها عمله [٣] .

لقد بنى الخليل بن أحمد نفسُه ، علم العروض على إحصاء أوزان الشعر العربى ووصفها ، غير أن عمله تأثر بأمرين :

الأول - الاهتمام بالأوزان الشائعة دون النادرة الاستعمال .

والآخر - الاهتمام بما يوافق نظامه النظرى .

ولقد أشار الأستاذ محمود شاكر إلى ذلك بقوله إن الخليل « عرف شعرًا كثيرًا وصل بعضه إلينا من الجاهلية ، مما لا يدخل فى عروضه مستويًا كل الاستواء ، وهو مع ذلك من جيّد الشعر وبارعه وأشدّه إثارة للنفس » [٤] .

ولم ينس الخليل صنيعه هذا وغايته التى أرادها من بنيانه النظرى الكاشف لحقائق الأوزان وصلاتها ، فلم يؤثر عنه حُكْمٌ بأن ما قدّمه ، هو وحده ما لشعر العرب من أوزان ، أو بأن ما لم يكن على وزن مما قدمه ، ليس بشعر عربى . بل قد أُثر عنه خلاف هذا كله :

لقد صنع ابن عبدربه أرجوزة فى العروض - وتأليفه العروضى ضمن كتابه العقد من التآليف القديمة المعتبرة فى هذا العلم - ختمها بأن ما ذكره من الأوزان هو كلُّ ما قالت عليه العرب ، وأن ما لم يكن عليها ليس بشعر ، ولا يخفى أنه فى هذا متّبع الأخفش . ثم صرَّح بأنَّ الخليل بن أحمد قَبِلَ غير ما أثبته هو للشعر من أوزان ، وأنه زَلّ فى هذا . قال ابن عبد ربه :

---

(١) راجع كتاب العروض ١٢٦ - ١٢٨.

(٢) راجع القسطاس فى علم العروض للزمخشرى ٢٣ - ٢٤.

(٣) هذا هو ما يفهم حقًّا من كلام الأخفش نفسه فى كتاب العروض ١٢٧.

(٤) نمط صعب ونمط مخيف ١٠٩.

«هذا الذى جرّبه المجرّبُ ... من كل ما قالت عليه العربُ
فكلُّ شىء لم تَقلْ عليهِ ... فإننا لم نلتفت إليهِ
ولا نقول غير ما قد قالوا ... لأنه من قولنا مُحالُ
وإنه لو جاز فى الأبياتِ ... خلافها لجاز فى اللُّغاتِ
وقد أجاز ذلك الخليلُ ... ولا أقول فيه ما يقولُ
لأنه ناقض فى معناهُ ... والسيفُ قد ينبو وفيه ماهُ
إذ جعل القول القديم أصلهُ ... ثم أجاز ذا وليس مثلهُ
وقد يزلُّ العالم النِّحريرُ ... والحبر قد يخونه التحبيرُ»[1] .

والحقيقة أنه ليس ثَمّ تناقض فيما رآه الخليل ؛ لأنه لم يجعل القول القديم كله أصله كما ظن ابن عبدربه ، ومن ثم كان أعرف بعمله ممّن جاء بعده كالأخفش وابن عبد ربه وغيره ممن تابع الأخفش . ولكن الذى شاع هو رأى الأخفش الذى بلغنا كتابه دون كتاب الخليل ، بل قد خلط بعض العروضيين رأيه بما أُثر عن الخليل ، لمّا كان حامل علمه هذا وناشره ؛ قال الدمامينى مثلا : «أما الشعر فقال الخليل : هو ما وافق أوزان العرب ، ومقتضاه أنه لا يسمى شعرًا ما خرج عن أوزانهم »[2] . فأومأ إلى أن الخليل قد استقصى أوزان العرب ، ومن ثم لم يكن ما بنى على غيرها شعرًا عربيًّا ، وهذا كلام الأخفش لا الخليل ، كما سبق .

ويمكن أن نفهم من قول ابن عبد ربه فى الخليل إنه جعل القول (القديم) أصله ثم (أجاز ذا) ، أن الخليل لا يمنع أن يُستجدَّ شعر بعروض جديد ، لأن (ذا) هذه تقابل (القديم) السابقة . ولقد كان هذا رأى الأستاذ محمود شاكر ، وفهمه لعمل الخليل كذلك ؛ إذ صَرَّح بأنه لا يقطع «بأن الشعر كتب عليه أن يقف عند البحور الخمسة عشر وحدها ، بل صريح العقل يدلّنى على أن الخليل نفسه لا يمكن أن يتوهم ذلك ... ويدلّنى صريح العقل أيضًا على أن الإتيان بجديد فى بحور الشعر مُمْكِن »[3] .

ولابد من الوقوف أمام قول ابن عبد ربه ضمن ما سبق من نظم :

«وإنه لو جاز فى الأبيات ... خلافُها لجاز فى اللغات»

فمن الممكن أن نعلق عليه الملاحظات التالية:

أولا – استحضاره الحديث عن اللغة فى سياق حديثه عن العروض دليل على فهمه ما بين عروض الشعر وبنائه النحوى من علاقة وثيقة .

ثانيا – إذا كان هو نفسه قد قاس تجديد العروض على تجديد اللغة ، فحكم بامتناع تجديد

---

(١) العقد الفريد ٦ / ٢٨٨، وراجع العروض والقافية للأستاذ محمد العلمى ١١٦.

(٢) العيون الغامزة على خبايا الرامزة للدمامينى ١٧.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف ١٠٩ – ١١٠.

العروض لامتناع تجديد اللغة ، جاز أن نستعمل هذا القياس نفسه فى إجازة تجديد العروض ، لأن الحقيقة الواضحة أن اللغة قد تجدّدت .

وقديمًا توقع الأخفش نفسه رائد ابن عبد ربه فى رأيه ، مثل هذا النقاش ، فقال : « إن قال : ألست تسمّى كلام أهل الحضر عربيًا ، وليس بفصيح ؟ فهلا تُسمى هذا البناء الذى يُراد به بناء العرب وإن قصر عنه وإن طال شعرًا ، كما سميت هذا عربيا ولم يبلغ فصاحتهم ؟ قلت : فإنما سميت هذا عربيا لأنها حروف العرب ، وتأليفهم ، وإن لم تكن أفصح من فصاحتهم ، وهذا البناء أيضا ، من أبنية العرب ، وهو عربى ، غير أنك نقصته أو زدت فيه فإنما تكلمت ببعض البناء الذي تسميه العرب شعرًا ، ولم تتكلم به كله ، فبعض البناء لا يكون بيتًا ، وإن تكلمت ببناء بيت وزيادة ، أفسدت البيت ولم يبلغ أن يكون بيتين » [١] .

إن الفصاحة هى الوضوح والبيان ، وإن الجملة الصحيحة هى الجملة الفصيحة ، فإذا لم يكن (كلام أهل الحضر) فصيحا لم يكن صحيحا ، وسواء أكان بالقياس إلى كلام أهل الاستشهاد غير فصيح قطعا أم أقل فصاحة ، فإنه جديد قطعا ، وقد جُعل رغم هذا عربيًا لأن العربى يفهمه ويُفهِم غيره به .

وإزاء هذه الحجة القوية لم يستطع الأخفش إلا أن يعترف بأن ما كان على وزن فيه تقصير أو تطويل لما أثبته فى كتابه ، من أوزان شعر أهل الاستشهاد ، هو (من أبنية العرب ، وهو عربى) ، لأن العربى يدرك وزنه وعلاقته بأوزان شعر أهل الاستشهاد ، غير أنه منعه أن يُسمَّى (شعرًا) لأن هذا مصطلح على ذلك الشعر وحده .

والحقيقة أن تسميته (كلام أهل الحضر) لغة عربية ، يقتضيه أن يسمى ما كان منهم على وزن فيه تقصير أو تطويل لوزن شعر أهل الاستشهاد ، شعرًا ؛ فكلا الاسمين مصطلح .

ثالثًا – فرّق بعض العروضيين ، فى الشعر ، بين الوزن واللغة ، تَفْريقًا تامًّا ؛ قال الزمخشرى : « بناء الشعر العربى على الوزن المخترع ، الخارج عن بحور شعر العرب ، لا يقدح فى كونه شعرًا عند بعضهم . وبعضهم أبى ذلك ، وزعم أنه لا يكون شعرًا حتى يحامى فيه على وزن من أوزانهم . والذى ينصر المذهب الأول هو أن حد الشعر (لفظ ، موزون ، مقفى ، يدل على معنى) . فهذه أربعة أشياء : اللفظ ، المعنى ، الوزن ، القافية . فاللفظ وحده هو الذى يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم. فإن العربى يأتى به عربيًا ، والعجمى يأتى به عجميًا . وأما الثلاثة الأخر فالأمر فيها على التساوى بين الأمم قاطبة ... فالحاصل أن الشعر العربى ، من حيث هو عربى ، يفتقر قائله إلى أن يطأ أعقاب العرب فيه ، فيما يصير به عربيًا ، وهو اللفظ لأنهم هم المختصون به ، فوجب تلقّيه من قِبَلهم ، فأما أخواته البواقى فلا اختصاص لهم بها البتة لتشارك العرب والعجم فيها » [٢] .

---

(١) كتاب العروض ١٢٧.

(٢) القسطاط فى العروض ٢١ – ٢٢، ٢٤، وراجع مقدمة ابن خلدون ٣ / ١٣٠٠ ؛ فقد قال : « ليس كل وزن يتفق فى الطبع استعملته العرب فى هذا الفن » .

إن البحث إذا استفاد من كلامه هذا إثباتَ تجديد العروض وقبولَه وتسميتَه ما كان عليه وخرج منه شعرًا ، لم يستطع أن يقبل أن العروض مشاع بين الأمم قاطبة . إن المقصود هنا هو ما أدرك العربى وزنه وعلاقته بوزن شعر الاستشهاد ؛ فمن ثم يكون من الشَّطط إن نُسَمِّى ما لم يدرك هذا العربى وزنه ولا علاقته بوزن شعر الاستشهاد ، شعرًا عربيًّا وإن استعمل أساليب الشعراء الفنية [١] .

ليس للعروضى إذن أن يمنع تجديد الشعر بتجديد عروضه ، بل عليه أن يتفقد الشعر العربى كله ، منطلقًا من إدراكه لأوزانه ، فيحصيها ويصفها ، وسواء أكانت مما أثبته الخليل فى نظامه النظرى أم لم تكن ،ولا سيما أن تشيع ؛ إذ إن شيوعها علامة قبولها ، وهذا سبب قوى لأن يعبأ بها [٢] .

ولقد وضع العقاد للشعراء قاعدة للتجديد صالحة لأن توجه للعروضيين كذلك ، فقال : « إنما نعود إلى القوالب والأوزان فى كل عصر لنسأل : هل هى صالحة لأداء المقاصد الشعرية ومجاراة الأمم فى تطورها الذى يمتد مع الزمن على حسب حالتها من الشعور والفهم والقدرة على الأداء ؟ وهل تتسع للتعديل إذا وجب التعديل للوفاء بمطلب جديد من مطالب التعبير ؟ » [٣] فيكتفوا بها ، أم ليست كذلك فيجددوها ؟

إنها صالحة للعروضيين كذلك ؛ لأنه ينبغى عليهم أن يعودوا إلى الشعر بعد أن يفرغ الشعراء منه .

لقد صار تجديد الشعر بتجديد عروضه حقيقة واقعة لا ريب فيها من قديم ؛ إذ لا يمتنع من قانون التطور شىء . وقد برز من العروضيين فى تاريخهم الطويل من دوّن هذا التجديد ؛ لقد اعتنى الجوهرى مثلا بما ابتكره المحدثون فى زمانه من أوزان ، وسواء أكانت نابعة من دوائر الخليل النظرية وما فيها مما يخالفه الاستعمال القديم نفسه ، أو كانت نابعة من صور الأبحر المستعملة مع تقصير لها أو تطويل . ولما فعل هذا رأى أن مقتضى العقل أن يثبت ما نفاه الخليل لأن نظامه لا يستقيم به ، فرجع ليثبت بعض ما كان للجاهليين من أوزان غير خليلية [٤] .

ولما كان ابن رشيق قد اعتمد على كتاب الجوهرى ، فى بيانه العروضى من كتابه ، حفزه صنيع الجوهرى الذى سبق ، إلى أن يضيف ما اكتشفه هو أيضًا فى أشعار معاصريه الجديدة من تجديد عروضى [٥] .

* * *

---

(١) من هذا ما يسمى من النثر الفنى فى العصر الحديث (قصيد النثر) .

(٢) راجع قضايا الشعر لنازك الملائكة ٧٣، ١٩٧، وفى البنية الإيقاعية للدكتور كمال أبو ديب ١٥١.

(٣) اللغة الشاعرة للعقاد ٨٩.

(٤) راجع عروض الورقة للجوهرى فى مواضع كثيرة ، وراجع ما قدمه الأستاذ محمد العلمى فى كتابه العروض والقافية ، من دراسة لما استدركه على الخليل عروضيون قدماء ومحدثون .

(٥) راجع العمدة ١ / ١٨٢ وغيرها .

أَظْهَر تَجْديد للشِّعْر بتَجْديد عَروضِه

رغم أن عروض الشعر كقواعد البناء النحوى ، كلاهما بطىء التجديد [١] ، ورغم ما رآه بعض الباحثين من أن لوضع علم العروض وانتشاره أثرًا فى تبطيء التجديد [٢] ، رغم هذا وذاك جرى قانون التطور منذ زمن متقدم جدًّا ، على الشعر مثلما جرى على كل شىء ، فوجدنا للوليد بن يزيد الخليفة الأموى والشاعر المطبوع ، شعرًا من أقدم ما عُرف من (المزدوج) [٣] ، بعد ما شاع أنّ أقْدمه إنما كان لبشّار وأبى العتاهية [٤] ، ومازال هذا القانون يجرى .

ولكن أظهر ما حدث للشعر فى خلال هذا الزمن الطويل ، من تجديد ، تَمَثَّلَ فى (الموشّح) و(الحُرّ) [٥] .

أما الشعر الموشح فقد نشأ فى الأندلس فى آخر القرن الثالث الهجري العاشر الميلادى ، وبلغ أوْجه فيها في القرنين الخامس والسادس الهجريين ، ثم انتقل إلى شمال إفريقية والمشرق العربى [٦] . وأما الشعر الحر فقد نشأت الدعوة إليه منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادى ، وبلغ أوجه في المشرق العربى في منتصف هذا القرن العشرين [٧] .

ومما يشير أولا إلى أن التجديد فيهما عروضى في المقام الأول ، ما اصطلح به على تسميتهما ؛ إذ إنها تسمية عروضية . أما (الموشح) فمصطلح قديم لم يعد فيه مجال الجدال ، وأما (الحر) فمصطلح شائع على هذا التجديد الحديث ، ولا بأس باستعماله ، وقد كثر فيه الخلاف لالتباسه بنوع من الشعر الغربى مختلف [٨] . وسيأتي بيان ما في هذين المصطلحين من إشارة إلى نوع التجديد العروضى .

---

(١) راجع موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ١٨.

(٢) راجع قضية الشعر الجديد للدكتور محمد النويهى ١٠١، وموسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ٣٠، وحركات التجديد لموريه ٩.

(٣) راجع الأغانى للأصفهانى ٧ / ٢٤٩٧، وتاريخ الشعر العربى للدكتور نجيب البهبيتى ٣١٠.

(٤) راجع ميزان الذهب للهاشمى ١٣٦.

(٥) راجع ديوان الموشحات الأندلسية بتحقيق الدكتور السيد غازى ١ / ٥، وفى أصول التوشيح له أيضًا ١٠، والأدب الأندلسى للدكتور أحمد هيكل ١٣٨، والموشحات فى بلاد الشام لمقداد رحيم ٣٨، وبلوتولاند للدكتور لويس عوض ١٠ - ١١، والعروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ٩٩، والعربية دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب ليوهان فك ١٩٢، والشعر والنغم للدكتور رجاء عيد ٣٢، ٣٧، ٣٨، والشعر العربى المعاصر للدكتور الطاهر مكى ١٥٠.

(٦) راجع فى أصول التوشيح للدكتور غازى ١٠، وديوان الموشحات ١/ ٩، وابن سناء الملك للدكتور الأهوانى ١٨٠، وغيرها مما سبق.

(٧) راجع أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب للعقاد ١٠٤، الشعر العربى الحديث لموريه ٣١٧.

(٨) راجع الشعر العربى الحديث للدكتور نعيم الباقى ١٠٤، والصوت القديم الجديد للدكتور عبد الله الغذامى ١٣.

ومما يشير ثانيًا إلى أن تجديد (الموشح) و (الحر) عروضى في المقام الأول، تصريح المشتغلين بهما إبداعًا ونقدًا بذلك[1].

إن الشعرين الموشح والحر إذن أظهر آثار التجديد الشعرى. ومن المعروف الآن أن الشعر الحر مستند في وجوده إلى الشعر الموشح؛ فإنّ خَلَفَ المجددين لا يُهْدر عادة ما بذله سلفه من جهد.

ويمكن للبحث أن يستغنى في إجمال ما سبق بقول الدكتور على عشرى زايد: «قامت عدة محاولات لتطوير هذا الشكل وتخفيف ما فيه من قيود والتزامات، ولعل أجرأ هذه المحاولات وأعمقها أثرًا ما فعله شعراء الأندلس في (الموشح)... وبعد الموشح توالت حركات التجديد في موسيقى القصيدة العربية، وكانت كلها متأثرة بشكل أو بآخر بمعالم التجديد في الموشح الأندلسي. وجاء الشاعر العربي المعاصر، وورث كل هذه المحاولات التجديديّة، وحاول بدوره في ضوئها، وفى ضوء التأثر باتجاهات التجديد في موسيقى القصيدة فى الآداب الغربيّة، أن يستخلص من الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة إمكانات إيقاع جديدة يضعها - إلى جانب الشكل الموروث - رهن التعبير عن رؤيته الشعرية الحديثة، وقد وصل من خلال محاولاته إلى ما عرف في شعرنا العربي الحديث باسم (الشعر الحر)»[2].

من ثم ينبغى للبحث أن يتوجه إلى الشِّعْرين (الموشح)، و (الحر)، دون غيرهما، لأنهما أظهر ما حدث من تجديد، فمن ثم يكون اختبار صحّة الفَرْض المُقَدَّم وصلابة النظرية السابقة، أدق نظرًا وأجْدى نتيجةً؛ إذ التغيير فيهما أشد.

* * *

---

(١) راجع دار الطراز فى عمل الموشحات لابن سناء الملك ٣٠، ٣٢، وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ٦٩، والعربية لفك ١٩٢.

(٢) عن بناء القصيدة العربية ١٧٣، وراجع القسم الأول من رسالته للماجستير موسيقى الشعر الحر، والشعر العربي الحديث لموريه ٢٣، والعروض الواضح للدكتور ممدوح حقى ١٩٦، وطراز التوشيح للدكتور صلاح فضل ٩٢٤، ولقد جعل الباحثان الأخيران الشعرين الموشح والحر، من وادٍ عروضيّ واحد.

شُعراء الموشّح والحر

إن اختيار مادة البحث نفسه عمل نقدى، لأنه ينبغى أن يكون مقصودًا غير عفوىّ، ومبنيًّا على أساس متين يؤهله لأن يتحمل منهج الدراسة [١].

وإن من معالم هذا الأساس أن تكون المادة كافية ؛ ليتمكن الباحث من تحقيق دراسته، والوصول إلى نتائج مقنعة يمكنه أن يعممها [٢].

ومنها كذلك أن تكون المادة محدودة، ليتمكن الباحث من إتمام دراسته وإحكامها [٣].

ومنها كذلك وبخاصة فى مثل هذا البحث، أن الديوان الكامل هو المناسب، لا المختارات، من أجل دقة النتائج [٤].

وقد أشار الدكتور عز الدين إسماعيل إلى إمكان إقامة مثل هذا البحث على شعر شاعر واحد من رواد التجديد [٥]. ولعله يشير بهذا إلى فضل الاستنباط على الاستقراء ؛ فإن الأول يكْتفِى بمادة أقل، ولكنه أعمق تحليلًا [٦].

لقد توجه البحث إلى رواد كلا التجديدين لثلاثة أسباب :

الأول – أنهم الذين احتاجوا إلى التجديد ؛ ومن ثم كانت لديهم أسبابه التى يريد البحث أن يستوضحها.

والثانى – أنهم الذين جمعوا فى شعرهم إبداع النوعين القديم والجديد، وهو ما سيحتاجه هذا البحث لتحقيق منهجه الذى سيأتى توضيحه.

والثالث – أنه قد ثبت أن المجدد المتمرس المتدرب بالقديم، أكثر وعيًا بتجديده، وأثبت فيه قَدَمًا [٧]. وهذا السبب مرتبط بالسابق.

أما رواد التجديد القديم (الشعر الموشح) فهم الأندلسيون، الذين ظل لهم فضلهم وبراعتهم بعدما انكشف ما بين شعرهم الموشح، وشعر من تابعهم، من بون شاسع [٨].

ولقد كانت أمام البحث ستة قرون هى مدة حياة الشعر الموشح بالأندلس – إذ انتهت

---

(١) راجع مفاهيم نقديّة لويليك ٤٤٠.

(٢) راجع ظواهر نحوية فى الشعر الحر للدكتور محمد حماسة ٣٧.

(٣) راجع السابق نفسه.

(٤) راجع القافية تاج الإيقاع الشعرى للدكتور أحمد كشك ٥٦.

(٥) راجع الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ٤٠٢.

(٦) راجع نظرية البنائية للدكتور صلاح فضل ٢٠١ – ٢٠٢.

(٧) راجع حركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ٥٤ – ٥٥، والشعر ملاذًا للروح لعلى جعفر العلاق ٢١٢.

(٨) راجع مقدمة ابن خلدون ٣ / ١٣٤٩، ودار الطراز لابن سناء الملك ٥٢، ٥٣.

بنهايتها [١] – فاجتهد أن يَشتَغرقها الاختيار، لتتميز المادة بالكفاية السابق ذكرها.

لم أكد أجد فى عصر الأمويين شعرًا موشحًا، ولا فى عصر ملوك الطوائف وشاحًا كبيرًا [٢].

أما عصر المرابطين فاخترت منه التُّطيلى (ت ٥٢٥هـ) وهو من أكابر الوشّاحين قاطبة [٣]، وقد تميّز بأنه أدخل المَدْح إلى أغراض الموشح [٤].

وأما عصر الموحدين فقد اخترت منه ابن عربى (ت ٦٣٨هـ)، وابن سهل (المولود ٦٠٩هـ)، وهما من أكابر الوشاحين كذلك، تميز الأول بأنه أدخل حديث التصوف إلى أغراض الموشح [٥]، والآخر بأنه أدخل إليها الغزل بالمذكّر.

وأما عصر مملكة غرناطة فقد اخترت منه ابن خاتِمة (ت ٧٧٠هـ)، الذى تميز بوصف الرياض [٦].

ثم أضفت وشّاحًا واحدًا من غير الرواد الأندلسيين، هو ابن سناء الملك المصرى (ت ٦٠٨هـ) لسببين:

الأول – أنه أقدر من تبع الأندلسيين فى الموشح، من غيرهم. قال ابن خلدون: «أما المشارقة فالتكلف ظاهر على ما عانوه من الموشحات. ومن أحسن ما وقع لهم فى ذلك موشحة ابن سنا الملك التى اشتهرت شرقًا وغربًا» [٧].

والآخر – أنه قد استفاد من خبرته بالموشح الأندلسى، وصلته بالوافدين من الأندلس من أدباء ومغنِّين [٨]، فوضع فى عروض هذا الشعر الجديد الكتاب العلمى الأول (دار الطراز فى عمل الموشحات)، فجمع بين التنظير والتطبيق، مما يغرى البحث بأن يختبر مدى ما بينهما من اتفاق واختلاف [٩].

أما رواد التجديد الحديث (الشعر الحر) فهم شعراء الخمسينيات من هذا القرن، فى بلاد المشرق العربى ولا سيما العراق ومصر.

---

(١) راجع ديوان الموشحات الأندلسية ١ / ٥، والشعر العربى المعاصر للدكتور الطاهر مكى ١٥٠.

(٢) راجع فن التوشيح للدكتور مصطفى عوض الكريم ١٣٠، والموشح الأندلسى لستيرن ١٤. وأشير هنا إلى أن شاعر الموشح – كما عرف منذ أن كان – (وشّاح) رغم أن قياس (وشح توشيحًا) هو (مُوَشِّح).

(٣) راجع مقدمة تحقيق ديوانه الصفحة ش.

(٤) راجع فن التوشيح ١٣١ – ١٣٢.

(٥) راجع السابق ١٤٢، وابن سناء الملك للدكتور الأهوانى ٢٠٣.

(٦) راجع مقدمة تحقيق ديوانه ٢٠.

(٧) المقدمة ٣ / ١٣٤٩ – ١٣٥٠.

(٨) راجع ديوان الموشحات للدكتور غازى ١ / ١٢.

(٩) راجع السابق نفسه، وفصول فى الشعر ونقده للدكتور شوقى ضيف ٤٥؛ فقد ذكر أن ابن سناء للموشحات بمثابة الخليل للشعر القديم.

ولقد اجتهد البحث أن ينوع الاختيار ويعدده ، لتتميز المادة بالكفاية السابق ذكرها . فاخترت من العراق السياب (ت ١٩٦٤م)، ونازك الملائكة[1]، والبياتى، وبلند الحيدرى (ت ١٩٩٦م).

واخترت من مصر صلاح عبد الصبور (ت ١٩٨١م)، وأحمد عبد المعطى حجازى. واخترت من السودان محمد الفيتورى.

* * *

(١) تتميز نازك بأنها صاحبة أول كتاب فى عروض الشعر الحر (قضايا الشعر المعاصر) ، مما يجعلها له كابن سناء للموشح ، غير أنها من رواد الشعر الحر .

قصائد دواوين شعراء البحث

تتميز دواوين الشعراء المجددين، عن غيرها ؛ إذ تحفِلُ بأشكال مختلفة من التجديد فى صور أبيات القصائد، وفى أوزانها كذلك. ومن ثمّ تجدّ مصطلحات للتمييز بين هذه الأشكال المختلفة، أشير إليها فى موضعها.

وتنبغى الإشارة أولًا إلى أنّ ورود العمل الشعرى مستقل الكيان فى ديوان الشاعر، دليلٌ كاف على أنه يراه قصيدة، مهما يكن فيها أحيانًا من غرابة التجديد. ولا يخفى أن هذا العمل ربما كان أقصر من أن يعد قصيدة، غير أننى استعملت الأغلب فتوسعت فى إطلاق اسمه.

أذكر فيما يلى جدولًا بإحصاء جميع ما فى دواوين شعراء البحث المختارين فيما سبق :

صورة أبيات القصيدة	وزنها	طويل	مديد	بسيط	وافر	كامل	هزج	رجز	رمل	سريع	منسرح	خفيف	مقتضب	مجتث	متقارب	متدارك	مهمل (٥)	مبتكر (٦)	المجموع	
فى دواوين الوشاحين	عمودية (١)	٣٥١	١٩	٤٠٧	٨١	٢٤٩	٩	٤٤	٦٠	١٧٢	٢٨	١٢٦	٢	٢٤	٥٢	–	–	–	١٦٢٤	١٧٥٤
	موشحة (٢)	٣	٣	٢٧	٤	٢	٧	١٧	٦	١١	١٤	٥	١٣	٨	–	–	٢	٨	١٣٠	
فى دواوين شعراء الشعر الحر	عمودية (١)	١٣	–	١٥	٤	٣٩	٢	٢	١٠	١٩	١	٢٤	–	٣	١١	١	–	–	١٤٤	١٣٠٨
	مشطَّرة (٣)	–	–	٢	١	٨	١	٢	١٩	٧	٣	–	–	–	١١	١٠	–	–	٦٤	
	موشحة (٢)	–	–	١	–	–	–	–	١	١	–	–	–	–	–	١	–	–	٤	
	حرّة (٢)	١	–	٤	٣٠	١١٥	١	٢٤٦	٨٩	١٢	–	١	–	١	٤٩	١٩٣	–	٢٦	٨٦٨	
	مبتكرة (٤)	١	–	٩٠	٥	٥٧	٢	٩	١٨	١٨	٢	٢٨	–	٥	٣٤	١٢	–	٢٨	٢٢٨	

---

(١) الصورة العمودية هى الصورة القديمة التى قعّد لها العروضيون القدماء ومن تبعهم، وقد شاعت تسمية الشعر الذى عليها (الشعر العمودى)، وكأنها إشارة إلى أنه يتبع عمود الشعر القديم ذا الصفات المعروفة التى ذكرها المرزوقى فى أول شرحه لديوان الحماسة ١ / ٩ وما بعدها، حتى لقد ورد فى المعجم الوسيط الصادر عن مجمع اللغة المصرى، فى مادة (عمد) : «عمود الشعر : طريقته الموروثة عن العرب فى وزنه وقافيته وأسلوبه»، ولم أر بأسًا باستعمال هذا المصطلح.

(٢) الصورتان الموشحة والحرة هما مع العموديّة مجال هذا البحث، ومن ثم لا أحتاج هنا إلى الكلام عنهما.

(٣) الصورة المشطرة هى المعتمدة على شطر البيت العمودى، وَحْدةً لها، تعَدّدها وتنسّقها من حيث القافية تنسيقًا هندسيًا ما. وقد بدأت أعداد الأشطار من شطرين ووصلت إلى أحد عشر شطرًا.

(٤) الصورة المبتكرة هى التى مزج فيها الشعراء الأبيات التامة والمخلّعة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكة والموحّدة بعضها ببعض بنظام مُلتزَم، وهى أيضًا التى مزجوا فيها الأبيات الموحّدة الوزن المعددة القافية بعضها ببعض.

(٥) الوزن المهمل هو الذى أخرجته دوائر الخليل نظريًا، ولم يكن مستعملًا قديمًا، وهو أحد ستة معروفة : المستطيل والممتد والمتوفر والمتئد والمنسرد والمطرد. راجع العيون الغامزة للدمامينى ٤٧ – ٥٨، وفى علمى العروض والقافية للدكتور أمين السيد ١٣١ - ١٣٦ .

(٦) الوزن المبتكر هو الذى مزج فيه الشعراء الأبحر بعضها ببعض، مما بدا واضحًا أحيانًا، وغمض أحيانًا فبدا كأنه وزن جديد.

لقد وضعت ما فى دواوين شعراء الشعر الحر بإزاء ما فى دواوين الوشاحين ، لتتميز طبيعة كل منهما بالقياس إلى الآخر ، ولأن هذا ما سيلتزمه البحث فى كل خطوة مما يأتى ، من أجل اختبار ما قام عليه من فرض علمى سبق بيانه ؛ إذْ من معالم الفرض أن طبيعة اختلاف الشعر الجديد عن الشعر القديم واحدة فى كل عصر ، فسواء فى ذلك تجديد القدماء (الوشاحين) والمحْدَثين (شعراء الشعر الحر) . إنّ أوّل ما يلاحظ مما يقدمه للبحث هذا الجدول من معطيات : كثرة الأشكال الجديدة التى تجاوز بها المجددون المحدثون الصورة القديمة العموديّة ، فى حين اكتفى المجددون القدماء بشكل واحد . ولا ريب فى رجوع ذلك إلى أن المحدثين ورثوا محاولات جميع من سبقهم إلى التجديد ، وجربوها إلى أن وصلوا إلى التجديد الخاص بهم المناسب لهم[١] .

ثانيًا – أنه فى حين كانت نسبة الشعر الجديد فى دواوين قدماء المجددين (٠,٠٨٪) إلى الشعر القديم ، كانت نسبته فى دواوين المحدثين (٨,٠٨٪) إلى الشعر القديم ، أى كان جزءًا صغيرًا ، فصار أضعافًا مضاعفة . ولهذا الأمر سببان :

الأول من جهة الوشاحين ، وهو أنهم لم يكونوا يجرؤون – والقوة للعرب وثقافتهم وتراثهم – أن يُثبتوا فى دواوينهم شعرهم الجديد ، بل أكثر ما كان فى دواوينهم منه إنما أضافه جامعوها أو محققوها . وقد أضاف هذا البحث مثلا إلى ديوان ابن سناء ، موشحاته التى لم يضمها هو أو محقق ديوانه إليه ، وذكرها فى كتابه (دار الطراز) . وما هذا الذى ذكره فيه إلا بعض موشحاته لا كلها ، لأنه إنما مثل منها لما ضبط عروضه معتمدًا على شواهد من موشحات الأندلسيين[٢] .

وكذلك أضاف هذا البحث إلى دواوين الوشاحين ما لم يرد بها مما جمعه الدكتور السيد غازى من مصادر مختلفة ، فى كتابه (ديوان الموشحات الأندلسية) .

والسبب الآخر من جهة المجددين المحدثين ، وهو أنهم لم يمنعهم ذلك المناخ الذى كانت السيطرة فيه للعرب وثقافتهم وتراثهم ، من إثبات شعرهم الجديد ، مهما اشتطّ تجديده . ثم إن وراثتهم لما حدث قبلهم من محاولات تجديديّة ، وما انضاف إلى خبرتهم بعدما سَهُل الاطلاع على خبرات غيرهم ، جميع ذلك شجعهم على التجديد وشغلهم به أكثر .

ثالثًا – أوضح الجدول غلبة اعتماد المجديدين جميعا – فى تجديدهم نفسه – على الأوزان المعروفة فى الشعر العربى من قديم ، ومحافظتهم على أصولها ، بحيث كان (٩٢,٣٠٪) من الشعر الموشح عند قدماء المجديدين ، و (٩٥,٣٦٪) من الشعر الجديد بعامة (وهو غير العمودى) عند محدثى المجديدين ، متصلًا ببحور الشعر التى ضبطها الخليل بن أحمد والعروضيون القدماء ، ومنطلقًا منها ، وأن ما لم يكن كذلك من هذا الشعر الجديد ، نادر جدًا .

والحقيقة أن هذا الأمر راجع إلى استيعاب جمهور الشعر لترتيب الأصوات (موسيقية

---

(١) راجع عن بناء القصيدة العربية الحديثة للدكتور على عشرى زايد ١٧٣.

(٢) راجع دار الطراز ٥٢ – ٥٣.

ولغوية)، وتوالى مجاميعها، وهو أمر يترسّخ فى العقل أولًا فى الزمان الطويل شيئًا فشيئًا، ثم يصير من بنية هذا العقل - كما قال بودلير رائد الشعر الجديد فى الغرب [١] - التى تقتضى ما يوافقها.

إن هذه الأوزان الغالبة هنا - من أجل هذا السبب أو تلك الحقيقة - أوزان قومية، لو أراد شاعر أن ينقطع منها لم يستطع « بل لا بد من تضافر هيئة من الشعراء على كثرة النظم من وزن جديد مخترع يتفقون عليه، ويصوغون منه قصائد كثيرة يرددونها على الأسماع ويكثرون من ترديدها حتى تألفها النفوس ويستريح إليها الناس. بل قد لا يضمنون بعد كل هذا أن يشيع مثل هذا الوزن شيوعًا كافيًا يبرر أن نطلق عليه اسم الوزن القومى » [٢] ولا يحدث هذا التضافر والاتفاق إلا فيما انطلق من الأوزان القومية « ولا بد من مرور جيل أو جيلين يصبح بعدهما مألوفًا محبوبًا » [٣]، ونادرًا ما يغامر الشاعر بهذا إلا إذا طرح المتلقى من همه.

رابعًا - يساهم هذا الجدول فى بناء معجم نسب استعمال الأوزان فى عصور الشعر العربى كلها، الذى دعا إليه الدكتور محمد فتوح أحمد [٤].

لقد قام جماعة من الباحثين العرب والمستعربين، كل على حدة، بجهود لا بأس بها فى هذا الشأن، اختصت بالعصر الجاهلى، ثم القرن الهجرى الأول، ثم القرن الهجرى الثانى، ثم النصف الأول من القرن الثانى نفسه خاصة، ثم جماعة مدرسة الإحياء، ثم جماعة مدرسة أبوللو [٥].

ويمكن لهذا الجدول أن يضيف ما يخص القرون السادس والسابع والثامن الهجرية، فيبين أن استعمال بحور الشعر فيها كان على هذا الترتيب:

بسيط (٢٤,٧٤٪)، طويل (٢٠,١٨٪)، كامل (١٤,٣١٪)، سريع (١٠,٤٣٪)، خفيف (٧,٤٦٪)، وافر (٤,٨٤٪)، رمل (٣,٧٦٪)، رجز (٣,٤٧٪)، متقارب (٢,٩٦٪)، منسرح (٢,٣٩٪)، مجتث (١,٨٢٪)، مديد (١,٢٥٪)، هزج (٠,٩١٪)، مقتضب (٠,٨٥٪).

ولا وجود للمضارع ولا للمتدارك.

ويمكن لهذا الجدول كذلك أن يضيف ما يخص الربع الثالث من هذا القرن العشرين

---

(١) راجع ثورة الشعر الحديث للدكتور مكاوى ١ / ٦٩.

(٢) موسيقى الشعر العربى للدكتور إبراهيم أنيس ١٨٨ - ١٨٩.

(٣) السابق ١٨٩.

(٤) راجع شعر المتنبى قراءة أخرى للدكتور محمد فتوح ١٣٣ - ١٣٤.

(٥) راجع جدولا بذلك كله فى العروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ٥٦. وأقدم محاولة معتبرة فيما يخص الشعر القديم كانت للمعرى فى الفصول والغايات ٣١٢، ٢١٣، ٢١٤.

الميلادى، فيبين أن استعمال بحور الشعر فيه كان على هذا الترتيب :

رجز (٢٧,٢٤٪)، كامل (١٦,٧٤٪)، متدارك (١٦,٥٩٪)، رمل (١٠,٤٧٪)، متقارب (٨,٠٢٪)، سريع (٤,٣٥٪)، خفيف (٤,٠٥٪)، وافر (٣,٠٥٪)، بسيط (٢,٣٧٪)، طويل (١,١٤٪)، مجتث (٠,٦٨٪)، هزج (٠,٤٥٪)، منسرح (٠,٤٥٪).

ولا وجود للمديد ولا المضارع ولا للمقتضب.

إنه إحصاء ناقص بالطبع، فمن ثم تكون نتائجه نسبية، ولكن النتائج النسبية معتبرة فى مثل هذا الشأن. ولا يخفى تأخر أوزان كانت متقدمة فى دواوين الوشاحين وتقدم غيرها، وهو نفسه الذى حدث فى نوعى الدواوين بالقياس إلى ما كان فى القرن الثانى الهجرى[١]، مما يعده الدكتور محمد فتوح من آثار عوامل الزمان والمكان، وأراه من آثار تجديد الموسيقا - كما سيأتى - ولعل هذا ما قصده الدكتور محمد فتوح.

* * *

(١) راجع العروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ٥٦.

مَنْهَجُ دراسة قصائد الشعر الجديد

لقد سبق أن ذكرت أن ميدان هذا البحث هو ما يمكن أن يحدث للشعر العربى فى تاريخه الطويل من تجديد. وقد بحثت مسألة تجديده وأظهر ما كان منه واخترت مادة من دواوين رواد هذا التجديد، ليستوضح البحث حقيقة ما فيها من تجديد.

ولا يخفى أن الحكم بجدّة عمل ما إنما يكون بالقياس إلى عمل قديم، ويكون بينهما من التوارد ما يسمح بأن يقارن كل منهما بالآخر.

لذلك لا يستطيع البحث أن يحكم بأن أمامه شعرًا جديد الأسلوب، إلا بالقياس إلى شعر آخر، فمهما يكن تعريف الأسلوب «فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعًا هو اعتبار الأسلوب استعمالًا خاصًّا للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها فى مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، وأن الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هى المقارنة»[(١)].

وقد تعرض حازم القرطاجني لمنهج مقارنة الأساليب الشعريّة من خلال حديثه عن المفاضلة بين شاعرين، فاشترط لذلك أن تكون المقارنة بين قوليهما «إذا اجتمعا فى غرض ووزن وقافية»[(٢)]، وهو ما صرّح به بعض اللغويين المحدثين المعنيين بالأسلوب[(٣)].

ولكن حازمًا لا يُخفى عسر هذه المقارنة بين شاعرين، ويصف الحكم على كلٍّ منهما عندئذ بأنه «مُعْيٍ على من طالب نفسه بتحرى التحقيق وتحصيل اليقين فيه. فإن أحدهما قد يساعده الزمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى استثارة تخاييل ومحاكاة فى شىء لا يساعد الآخر شىء من ذلك عليه... وقد تختلف حالاهما فى اللغة وتختلف حالاهما فى الرويّة، ومقدار جمام خاطر كلٍّ واحد منهما ونشاطه للقول فى حال الروية»[(٤)].

من ثم كانت المقارنة بين قولى الشاعر الواحد، المتفقين فى أصل المعنى والعروض، أيسر وأدق، ولاسيما إذا تساويا فى المقدار.

وقد حاولت الشاعرة الناقدة نازك الملائكة، أن تصنع هذه المقارنة، من أجل أن تثبت ما يوقع العروض القديم الشاعر فيه من تكلّف قولٍ ما لا يريد، بالقياس إلى ما يُمَكّنه العروض الجديد منه، وهو قول ما يريد.

---

(١) الأسلوب للدكتور سعد مصلوح ٤٩.

(٢) منهاج البلغاء ٣٧٦.

(٣) راجع الأسلوب للدكتور سعد مصلوح ١٠٥.

(٤) منهاج البلغاء ٣٧٦.

لقد كان ذلك تعليقًا على قولها من الشعر الحر :

« يداك لِلَمس النُّجوم
ونَسْج الغيوم
يداك لِجَمع الظِّلال
وتَشْييد يوتوبيا فى الرمال » .

فعلقت بقولها : « أترانى لو كنت استعملت أسلوب الخليل ، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا ا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا . فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أُتمّ بيتًا له شطران ، فأتكلف معانى أخرى غير هذه ، أملأ بها المكان وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلى :

يداك لِلَمس النُّجوم الوضاء
ونسج الغمائم ملء السماء

وهى صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة . ألم نلصق لفظ (الوضاء) بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتمامًا للشطر بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحسّاسة (الغيوم) إلى مرادفتها الثقيلة (الغمائم) وهى على كل حال لا تؤدى معناها بدقّة ؟

ثم هناك هذه العبارة الطائشة (ملء السماء) التى رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟ »[1] .

لقد قارنت قولها : (يداك للمس النجوم ونسج الغيوم) بقولها : (يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء) ، وهما متفقان فى أصل المعنى والعروض ، ثم إن كلًّا منهما بيت واحد كما صرّحت ، وفى كلٍّ منهما جملة واحدة كذلك ، فقد اجتمعت للمقارنة أسبابها من كل وجه .

ويفهم من كلامها أن استعمال العروض القديم قد حملها على نعت (النجوم) أولًا (بالوضاء) ، ثم على ترك صيغة (الغيوم) إلى (الغمائم) ، ثم على إعمال المصدر المضاف (نسج) فى نائب المفعول المطلق المضاف أيضًا (ملء السماء) ، فى حين لم يحملها استعمال العروض الجديد على شىء من ذلك .

ومما يلاحظ على ما قدَّمَتْه من مقارنة ، ما يأتى :

أولًا – الاقتناع الشديد بما بين عروض الشعر وبنائه النحوى من علاقةٍ وثيقةٍ ، وهو ما سبق أن ناقشته .

ثانيًا – الإشارة إلى أنّ تجديد العروض يؤثّر فى البناء النحوى للشعر ، وهو ما يتبنى هذا البحث دراسته ، واستيضاح نوعه ومداه .

---

(١) ديوان نازك ٢ / ١٤ – ١٥.

ثالثًا – الحيدة عن الموضوعيّة ، من أجل الدعوة إلى الشعر الجديد . وقد تمثّلت فى تكلفها صُنْع الطرفِ القديمِ العَروضِ لإتمام المقارنة ، وهى لذلك مقارنة ناقصة ، أو غير عادلة – كما قال بعض الباحثين – لأنها مقارنة بين شعرٍ ونَظْمٍ – إذا جاز هذا الوصف – قَدْ « تتهم بأنها تعمدت أن تنظم نظمًا رديئًا ، وقد يدعى بعضهم أن من الممكن نظم المعنى بحيث يسلم النظم من العيوب »[١] . وهو ما حدث حقًّا ؛ فقد انبرى لها الشاعر الحسانى عبد الله ، فقال تعليقًا على كلامها السابق : « منطق تنضح منه السذاجة نضحًا . صياغة مقترحة معيبة ثم قَفْز إلى نتيجة غير لازمة ، فماذا لو جاءت الصياغة بريئة من العيوب ، وهو ممكن عقلًا وواقعًا . لقد كانت السيدة تستطيع أن تقول من المتقارب فى بيتين دون أن تضطر إلى تلك الركاكة التى صنعتها بنفسها لكى تُسَفّهها :

يداك للمس النجوم ، ونسج الغيوم ، يداك لجمع الظلال
وتشييد يوتوبيا فى الرمال ، يداك تعلقتا بالمحال

الجمل التى أوردتها السيدة ثلاثة أشطر والشطر الرابع إضافة تقتضيها دلالة ما قبله »[٢] .

لقد نجح الشاعر فى أن يَسْلُكَ نص الشاعرة من الشعر الحر ، فى نظام العروض القديم دون أن يحمله على قول ما قالته ثم أنكرته ، وقد قدم بيتيها جميعًا فى بيتين فقط كذلك ، غير أنه اضطر إلى زيادة جملة كاملة (يداك تعلقتا بالمحال) لكيلا يختل منه العروض القديم .

وقد احتج لهذه الزيادة بأن دلالة ما قبلها تقتضيها ، وهى حجة لا تمنع الاعتراف بأن هذه الزيادة من آثار هذا العروض وحده ، وأنه – مهما كانت الحاجة إليها – كان السبب إليها والحافز ؛ فإن للشاعرة أن تقول هنا كذلك ما سبق أن قالته فى نموذجها المصطنع : إن العروض قَوّلها ما لم ترد .

ومن ثم يجوز للبحث أن يعد هذا الذى صنعه الشاعر ، إشارة أخرى – مع إشارة الشاعرة – إلى تأثير تغيير عروض الشعر فى بنائه النحوى .

لقد اقترح الأستاذ على يونس على نازك منهجًا آخر « هو دراسة نماذج متعددة ومختلفة من الشعر العمودى وبحث أثر التقيد بالوزن والقافية فيها »[٣] . ولكن استعمال هذا المنهج لا يصل إلى بيان ما يخص الشعر العمودى دون الجديد .

إن الدراسات التى تدرس هذين الشعرين كلًّا منهما على حدة ، ثم تقدم فى النهاية نتائج على أنها خصائص كل منها ، غير دقيقة بلا ريب .

---

(١) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد للأستاذ على يونس ١٩٥، وراجع فى البنية الإيقاعية للدكتور كمال أبو ديب ٥١٥.
(٢) عفت سكون النار ١٤ – ١٥.
(٣) النقد وقضايا الشكل ١٩٥.

إن الباحث الفرنسى جون كوين عندما أراد أن يصنع هذه الدراسة ، جمع فى سياق واحد بين القديم والجديد ، وحدّد نقاط بحثه ، وضبط مادته ، واعتمد على الإحصاء ، ثم أصر على التزام هذا المنهج فى كل خطوة من خطا بحثه [١] .

ربما كان الدكتور أحمد بسام ساعى ، أول من استعمل منهج المقارنة ، بين نموذجين غير متكلِّفين من الشعرين القديم والجديد ، لشاعر واحد هو نزار قبانى ، فى أصل معنى واحد كذلك ، للغاية نفسها : بيان أثر تجديد عروض الشعر فى أسلوبه ، غير أنه لم يَتَحَرَّ اتفاق النموذجين فى الأصل العروضى ؛ إذ كان أحدهما من الخفيف والآخر من المتدارك . وربما كان هذا وراء ما وجده من نتائج عكسيّة غير متوقعة فى النهاية [٢] . ينبغى إذن أن تدرس قصيدة الشعر الجديد ، دراسة مقارنة بقصيدة الشعر القديم ، وأن يكون بينهما من التوارد ما يسمح بالمقارنة . إن هذا التوارد يتمثل فيما يأتى :

أولا – أصل عروضى واحد ، أى أن يتفق فيهما الوزن والقافية ، فإن لم يكن فالوزن وحده .

ثانيا – أصل معنوى واحد ، أى أن يتفق فيهما الغرض (المضمون) تماما ، أو يتشابه .

ثالثا – طول واحد ، أى أن يتفق فيهما – وَوَزْنُهما واحد – عدد التفاعيل ، أو يتقارب .

إن هذه الشروط تُضَيِّق مجال الاختيار بلا ريب ، لانحصار التوارد بها بين قصيدتى المقارنة ، ولكنها شروط علمية مطلوبة – كما سبق – يغرى بالتزامها أن البحث قد وجد للسيّاب قصيدتين قديمة وجديدة ، بعنوان واحد (يا نهر) ، تحققت بينهما شروط المقارنة ، بل قد أشار السياب فى الجديدة منهما إلى بعض ما قاله فى القديمة ، فبدا كأنه يعيد صياغة القديمة فى الشكل الجديد ، وينبه البحث إلى مراقبة ما فعله شيئًا فشيئًا ، وبيان أثر تجديد عروض الشعر فى بنائه النحوى .

ولا يخفى أن هذه الدراسة المقارنة دراسة لأثر العروض القديم فى البناء النحوى للشعر كذلك .

* * *

(١) راجع بناء لغة الشعر لجون كوين ولا سيما ١٢٣.

(٢) راجع حركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ١٦٤، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٣.

نماذج المقارنة

لقد اقتضى منهج البحث السابق ذكره ، أن يُطرح من الجدول السابق ما يأتى :

أولًا – ما كان من الشعر الجديد بعامة ، مهمل الوزن أو مبتكره ؛ إذ ليس له من الشعر القديم (العمودى) ما يقارن به .

ثانيًا – ما كان من الشعر الجديد ، مشطّر الأبيات ؛ فليس من أظهر أشكال التجديد ولم يبلغ مبلغ الشعرين الموشح والحر ، وإنما المقارنة هنا بين طَرَفَى الشعر القديم والجديد .

ثالثًا – ما كان من شعر المجددين المحدثين ، موشح الأبيات ؛ إذ قد اكتفى البحث بموشح الرواد الأندلسيين ، ولم يضم موشح ابن سناء إلا لخصوصية سبق الحديث عنها (١) .

رابعًا – ما كان من الشعر الجديد ، مبتكر صور الأبيات ، لأنه إما أن يكون كالمشطّر لم يبلغ مبلغ الشعرين الموشح والحر ، وإما أن يكون شاذًّا ممزوجًا بالنثر ، فلا يصلح للمقارنة (٢) .

ولقد كانت نتيجة تطبيق شروط المقارنة السابق ذكرها ، على الجدول السابق ، الحصول على هذا الجدول التالى :

الوزن	طويل	مديد	بسيط	وافر	كامل	رجز	رمل	سريع	منسرح	خفيف	مقتضب	مجتث	متقارب	متدارك	المجموع
نماذج المجددين القدماء	٣	١	١٧	–	٢	٥	٣	٩	٤	٣	١	١	–	–	٤٩
نماذج المجددين المحدثين	١	–	٣	١	٢٣	٣	٦	٤	–	١	–	–	٩	١	٥٢

إنّ كلَّ مرة فى كلّ مَحَلٍّ من هذه المَحَالّ ، عبارة عن نموذج للمقارنة ، مزدوج ، أى قصيدتين : إحداهما من الشعر القديم العمودى ، والأخرى من الشعر الجديد (موشحة للقدماء ، وقصيدة من الشعر الحر للمحدثين) ، لشاعر واحد .

ولم تتوفر شروط المقارنة السابقة ، إلا فى هذا القدر بعَيْنِهِ فقط . وفيما يلى إشارة مختصرة إلى قصائد هذه النماذج ، أكتفى فيها بالعنوان – عند المحدثين – وما يجاريه من أول القصيدة – عند القدماء .

---

(١) راجع التفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٨٤ – ٨٥ ؛ فقد نقد محاولات بعض المحدثين تجديد الشعر إلى الموشح ، بأن فلسفة الشعر التقليدى المستقرة فى ضمائرهم ظلت حائلًا بينهم وبين التجديد الحقيقى .

(٢) راجع الشعر العربى الحديث للدكتور نعيم اليافى ١٠٤ ، والجملة فى الشعر للدكتور محمد حماسة ١٧ ، فقد أبعدا مما يصلح للدراسة ما امتزج بالنثر .

أولًا – نماذج بحر الطويل :

– نماذج القدماء :

١- موشحة ابن عربى التى أولها : « رأيت سنًا لاح بأفق مبينْ »[١] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « تضلعت من شُرب روى بلا شرب »[٢] .

٢- موشحة ابن خاتمة التى أولها : « ألا نبه الساقى فذا الليل قد أغفى »[٣] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « أحن إلى نجد إذا ذكرت نجد »[٤] .

٣- موشحة ابن سناء التى أولها : « ليالىّ بعد الغياب شكول »[٥] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « أرى واحدًا فى الحسن ثانى عطفه»[٦] .

– نموذج المحدثين :

قصيدة السياب من العمودى (المساء الأخير)[٧] ، مع قصيدته من الحر (ها .. ها .. هوه)[٨] .

ثانيًا – نموذج بحر المديد للقدماء :

موشحة ابن عربى التى أولها : « حاز مجدًا سنيًا من غدا لله برًا تقيا »[٩] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « بدنى أضحى إلى الأمم »[١٠] .

---

(١) ديوانه ١١٠ = ديوان الموشحات الأندلسية للدكتور السيد غازى ٢ / ٢٧٧، فقد اعتمدت عليه مع دواوين الوشاحين فى تحقيق نصوص الموشحات كذلك ، مع زيادة ما لم يكن بدواوينهم منها كما سبق أن ذكرت .

(٢) ديوانه ٢٠١.

(٣) ديوانه ١٩٢ = ٢ / ٤٧٠.

(٤) ديوانه ٧٤.

(٥) دار الطراز ١٥٠ فهو الذى حوى موشحاته كما سبق أن ذكرت .

(٦) ديوانه ٢ / ١٩٨.

(٧) ديوانه ٢ / ١٥٦.

(٨) السابق ١ / ٦٣٥. وينبغى أن أشير هنا إلى أننى قدمت ذكر الموشحة هناك وأخرت ذكر قصيدة الشعر الحر هنا – على رغم أنهما معًا الشعر الجديد – لأن الموشحات أقل من قصائد العمودى فى دواوين الوشاحين ، فى حين أن قصائد الحر أكثر من قصائد العمودى فى دواوين شعراء الحر ، فمن ثم انطلق البحث من الأقل ليجد له ما يلائمه من الأكثر للمقارنة .

(٩) ديوانه ٨٩= ٢ / ٢٦٧.

(١٠) ديوانه ٥.

ثالثًا – نماذج بحر البسيط :

– نماذج القدماء :

١- موشحة التطيلى التى أولها : « إليك من النوى والصد »[١]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « بكى المحب وأيدى الشوق تقلقه »[٢].

٢- موشحة التطيلى التى أولها : « أحلى من الأمن يرتاب من قربى »[٣]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « يا ربع ناجية انهلت به السحب »[٤].

٣- موشحة التطيلى التى أولها : « يا نازح الدار سل خيالك »[٥]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « أريق ثغرك أم بنت الزراجين »[٦].

٤- موشحة ابن عربى التى أولها : « سرائر الأعيانْ لاحت على الأكوانْ »[٧]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « فلو أرانى إذا أتانى »[٨].

٥- موشحة ابن عربى التى أولها : « عين الدليل على اليقين »[٩]، مع قصيدته من العمودى التى أوله : « ليس إلى العلم بى سبيل »[١٠].

٦- موشحة ابن عربى التى أولها : « يا طالب العلم بالأسرار »[١١]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « لما بدا السرُّ فى فؤادى »[١٢].

٧- موشحة ابن عربى التى أولها : « ترجمان الأشواق عرفنى بالكريم الخلاق »[١٣]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « لما شهدت الذى فى الكون من صور »[١٤].

٨- موشحة ابن عربى التى أولها : « واردات الأفراحْ إن وردَتْ ذهبت بالأتراحْ »[١٥]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « إن الوجود وجود الحق ليس لنا »[١٦].

٩- موشحة ابن سهل التى أولها : « من منصفى وأميرى خصمى »[١٧]، مع قصيدته من

---

(١) ديوانه ٢٦٣ = ١ / ٢٦٤.
(٢) ديوانه ٢٣٧.
(٣) ديوانه ٢٨٢ = ١ / ٢٨٨.
(٤) ديوانه ١٥.
(٥) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ١ / ٣١٢.
(٦) ديوانه ٢١١.
(٧) ديوانه ٨٥ = ٢ / ٢٥٨.
(٨) ديوانه ٣٦.
(٩) ديوانه ١٠٨ = ٢ / ٢٧١.
(١٠) ديوانه ٧١.
(١١) ديوانه ١٩٨ = ٢ / ٢٩٧.
(١٢) ديوانه ٢.
(١٣) ديوانه ٤٤٦ = ٢ / ٣٢٣.
(١٤) ديوانه ٧٧.
(١٥) ديوانه ٤٤٨ = ٢ / ٣٢٦.
(١٦) ديوانه ١٨٠.
(١٧) ديوانه ٢٨٧ = ٢ / ١٨٦.

العمودى التى أولها : « ردوا على طرفى النوم الذى سلبا » [١] .

١٠- موشحة ابن سهل التى أولها : « سار بصبرى وباحتمالى » [٢] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « أحلى من الأمن لا يأوى لذى كمد » [٣] .

١١- موشحة ابن سهل التى أولها : « سقى الهوى فانتشى العميد » [٤] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : «من منصفى من سقيم الطرف ذى حور » [٥] .

١٢- موشحة ابن سهل التى أولها : « يا ناصحًا رام أن يقينى » [٦] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « سل فى الظلام أخاك البدر عن سهرى » [٧] .

١٣- موشحة ابن خاتمة التى أولها : « هل فى ارتياحى إلى الملاح » [٨] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « يا ليلة قد كساها النور سربالا » [٩] .

١٤- موشحة ابن خاتمة التى أولها : « هل للعزا من سبيل » [١٠] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « لله سر جمال أنت معناه » [١١] .

١٥- موشحة ابن خاتمة التى أولها : « الروض أبدى ابتسامْ » [١٢] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « إذا أتيت أثيلات الحمى فقف » [١٣] .

١٦- موشحة ابن خاتمة التى أولها : « قل يا غزال من خط واوين » [١٤] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « أودى بقلبك صدع ليس يلتئم» [١٥] .

١٧- موشحة ابن سناء التى أولها : « نعمْ نعمْ أنت أنت تسوى » [١٦] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « ما هزّة الغصن إلا ملك هزّته » [١٧] .

- نماذج المحدثين :

١- قصيدة السياب من العمودى (ياليل) [١٨] ، مع قصيدته من الحر (يا غربة الروح) [١٩] .

٢- قصيدة السياب من العمودى (جدول جف ماؤه) [٢٠] ، مع قصيدته من الحر (أفياء جيكور) [٢١] .

---

(١) ديوانه ٧٤.
(٢) ديوانه ٣١٣ = ٢ / ٢١٦.
(٣) ديوانه ١٠٩.
(٤) ديوانه ٣١٩ = ٢ / ٢٢٢.
(٥) ديوانه ١٤٣.
(٦) ديوانه ٣٣٥ = ٢ / ٢٣٨.
(٧) ديوانه ١٤٨.
(٨) ديوانه ١٧٤ = ٢ / ٤٤١.
(٩) ديوانه ٨٢.
(١٠) ديوانه ١٨٧ = ٢ / ٤٦٢.
(١١) ديوانه ٨٠.
(١٢) ديوانه ١٨٩ = ٢ / ٤٦٥.
(١٣) ديوانه ٦٣.
(١٤) ديوانه ١٩١ = ٢ / ٤٦٨.
(١٥) ديوانه ٩٦.
(١٦) دار الطراز ١٢٤.
(١٧) ديوانه ٢ / ٤٨.
(١٨) ديوانه ٢ / ١٤٥.
(١٩) السابق ١ / ٦٦٠.
(٢٠) السابق ٢ / ٢٨١.
(٢١) السابق ١ / ١٨٦.

٣- قصيدة حجازى من العمودى (إلى الأستاذ العقاد)[١]، مع قصيدته من الحر (طللية)[٢].

رابعًا – نموذج بحر الوافر للمحدثين:

قصيدة السياب من العمودى (صائدة)[٣]، مع قصيدته من الحر (هدير البحر والأشواق)[٤].

خامسًا – نماذج بحر الكامل:

– نموذجا القدماء:

١ – موشحة التطيلى التى أولها: «يا من كتمت غرامه»[٥]، مع قصيدته من العمودى التى أولها: «صبٌ له فى كلّ عضو مدمع»[٦].

٢ – موشحة ابن سناء التى أولها: «سلطانُ أَلحسنِ»[٧]، مع قصيدته من العمودى التى أولها: «مالى هُجرتُ بغير ذنب»[٨].

– نماذج المحدثين:

١ – قصيدة السياب من العمودى (تنهدات)[٩]، مع قصيدته من الحر (فى السوق القديم)[١٠].

٢ – قصيدة السياب من العمودى (ذبول أزاهر الدفلى)[١١]، مع قصيدته من الحر (اللقاء الأخير)[١٢].

٣ – قصيدة السياب من العمودى (يا نهر)[١٣]، مع قصيدته من الحر (يا نهر)[١٤].

٤ – قصيدة السياب من العمودى (لامس شعرها شعرى)[١٥]، مع قصيدته من الحر (وغدًا سألقاها)[١٦].

٥ – قصيدة السياب من العمودى (ثورة على حواء)[١٧]، مع قصيدته من الحر (فى القرية

---

(١) مجموعته أوراس ٣١. وأشير إلى أن ديوانه الذى أقمت عليه بحثى مفرّق المجاميع غير أنه تام قياسًا على ما رأيته بعد ذلك من طبع دار سعاد الصباح.

(٢) مجموعته أشجار الأسمنت ٥.

(٣) ديوانه ٢ / ٣١٦.

(٤) السابق ١ / ٢٣٣.

(٥) ديوانه ٢٦٠ = ١ / ٢٥٩.

(٦) ديوانه ٧٨.

(٧) دار الطراز ١٣٣.

(٨) ديوانه ٢ / ١٣.

(٩) ديوانه ٢ / ١٣٨.

(١٠) السابق ١ / ٢١.

(١١) ديوانه ٢ / ٢٧٧.

(١٢) السابق ١ / ٢٩.

(١٣) السابق ٢ / ٣٠٣.

(١٤) السابق ١ / ١٧٠.

(١٥) السابق ٢ / ٣١٣.

(١٦) السابق ١ / ٦٤٧.

(١٧) السابق ٢ / ٣٢١.

الظلماء)[١] .

٦- قصيدة السياب من العمودى (حطمت قيدًا من قيود)[٢]، مع قصيدته من الحر (ابن الشهيد)[٣] .

٧- قصيدة نازك من العمودى (إلى عينىّ الحزينتين)[٤]، مع قصيدتها من الحر (إلى العام الجديد)[٥] .

٨- قصيدة البياتى من العمودى (الأخيلة الملوثة)[٦]، مع قصيدته من الحر (الظلال الهائمة)[٧] .

٩- قصيدة البياتى من العمودى (من أحزان الليل)[٨]، مع قصيدته من الحر (الرحيل الأول)[٩] .

١٠- قصيدة البياتى من العمودى (حلم)[١٠]، مع قصيدته من الحر (ذكريات الطفولة)[١١] .

١١- قصيدة البياتى من العمودى (أنا يا رماد)[١٢]، مع قصيدته من الحر (نهاية)[١٣] .

١٢- قصيدة البياتى من العمودى (العبير المسحور)[١٤]، مع قصيدته من الحر (إلى امرأة لا اسم لها)[١٥] .

١٣- قصيدة البياتى من العمودى (الأوغاد)[١٦]، مع قصيدته من الحر (المزيفون)[١٧] .

١٤- قصيدة البياتى من العمودى (المحرقة)[١٨]، مع قصيدته من الحر (عشاق فى المنفى)[١٩] .

١٥- قصيدة البياتى من العمودى (العائدون)[٢٠]، مع قصيدته من الحر (أباريق مهشمة)[٢١] .

١٦- قصيدة بلند من العمودى (نهاية حلم)[٢٢]، مع قصيدته من الحر (حب قديم)[٢٣] .

١٧- قصيدة بلند من العمودى (كفن من دخان)[٢٤]، مع قصيدته من الحر (ضياع)[٢٥] .

---

(١) السابق ١ / ٩٣.
(٢) السابق ٢ / ٤٣٤.
(٣) السابق ١ / ١٧٩.
(٤) ديوانها ١ / ٥٦١.
(٥) السابق ٢ / ٢٤٩.
(٦) ديوانه ١ / ٣٢.
(٧) السابق ١ / ١٨٥.
(٨) السابق ١ / ٥٣.
(٩) السابق ١ / ١٧٦.
(١٠) السابق ١ / ٨١.
(١١) السابق ١ / ١٧١.
(١٢) السابق ١ / ٩٣.
(١٣) السابق ١ / ١٢٤.
(١٤) السابق ١ / ١٠٥.
(١٥) السابق ١ / ٤١٣.
(١٦) السابق ١ / ١٥٠.
(١٧) السابق ١ / ١٨٣.
(١٨) السابق ١ / ١٢٩.
(١٩) السابق ١ / ١٦٣.
(٢٠) ديوانه ١ / ١٩٧.
(٢١) السابق ١ / ١٢٧.
(٢٢) ديوانه ٥٩.
(٢٣) السابق ٢٥٩.
(٢٤) السابق ٩٥.
(٢٥) السابق ٢٨٣.

١٨- قصيدة بلند من العمودى (شتاء محموم)[١]، مع قصيدته من الحر (فى الأربعين)[٢].

١٩- قصيدة بلند من العمودى (صدى عذاب)[٣]، مع قصيدته من الحر (وغدًا نعود)[٤].

٢٠- قصيدة بلند من العمودى (العطر الضائع)[٥]، مع قصيدته من الحر (عبث)[٦].

٢١- قصيدة بلند من العمودى (فإذا العراق وليمة لجرادها)[٧]، مع قصيدته من الحر (وجه أختى وجه أمّتى)[٨].

٢٢- قصيدة الفيتورى من العمودى (إلى وجه أبيض)[٩]، مع قصيدته من الحر (ورقة على سطح القمر)[١٠].

٢٣- قصيدة الفيتورى من العمودى (حصاد شعب)[١١]، مع قصيدته من الحر (دمشق ... وعاشق الأميرة الجبلية)[١٢].

سادسًا - نماذج بحر الرجز :

- نماذج القدماء :

١- موشحة التطيلى التى أولها : « ما للفؤاد ما لهْ »[١٣]، مع قصيدته من العمودى التى أولها « أَقْفَرَ من أسماء بَوْباةُ إِضَمْ »[١٤].

٢- موشحة ابن عربى التى أولها : « هذا الوجود العام علمى به أولى »[١٥]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « الحمد لله الذى أذهب عنا الحزنا »[١٦].

٣- موشحة ابن سهل التى أولها : « ما لى على العشق معينْ »[١٧]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « وداع قلب أزفا »[١٨].

٤- موشحة ابن سناء التى أولها : « مقامنا كريم »[١٩]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « يا ويح نفس عشقت »[٢٠].

٥- موشحة ابن سناء التى أولها : « الراح فى الزجاجهْ »[٢١]، مع قصيدته من العمودى التى

---

(١) السابق ١٤٩.
(٢) السابق ٣٦١.
(٣) السابق ١٦٥.
(٤) السابق ٢١٧.
(٥) السابق ٢٧١.
(٦) السابق ١٩٧.
(٧) السابق ٨٣١.
(٨) السابق ٣٧٣.
(٩) ديوانه ١ / ٨٤.
(١٠) السابق ١ / ٥٨٥.
(١١) السابق ١ / ٤٤٤.
(١٢) السابق ١ / ٥٠٩.
(١٣) ديوانه ٢٧٥ = ١ / ٢٧٩.
(١٤) ديوانه ١٨١.
(١٥) ديوانه ١١٣ = ٢ / ٢٧٩.
(١٦) ديوانه ٢٨٥.
(١٧) ديوانه ٢٨٩ = ٢ / ١٨٩.
(١٨) ديوانه ٢٤٢.
(١٩) دار الطراز ١٢١.
(٢٠) ديوانه ٢ / ٣٦٨.
(٢١) دار الطراز ١٢٨.

أولها :

« أنــا أمــيــر الــعــشــاق »[1]

- **نماذج المحدثين :**

١- قصيدة البياتى من العمودى (ما أبعد الماضى)[2] ، مع قصيدته من الحر (الثعبان)[3] .

٢- قصيدة الفيتورى من العمودى (قطرة ضوء)[4] ، مع قصيدته من الحر (العودة إلى أرض الغربة)[5] .

٣- قصيدة الفيتورى من العمودى (الضعف)[6] ، مع قصيدته من الحر (.. ذو السيف المكسور)[7] .

سابعًا - نماذج بحر الرمل :

- **نماذج القدماء :**

١- موشحة التطيلى التى أولها : « لحظات بابليه »[8] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « أينما كنت تمنى وتعدْ »[9] .

٢- موشحة ابن عربى التى أولها : « عدِّ عن جنات عدْنِ »[10] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « ما لقومى عن حديثى فى عما »[11] .

٣- موشحة ابن سهل التى أولها : « هل درى ظبى الحمى أن قد حمى »[12] ، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « يا سميّ المصطفى يا بغيتى »[13] .

- **نماذج المحدثين :**

١- قصيدة السياب من العمودى (اذكرينى)[14] ، مع قصيدته من الحر (اتبعينى)[15] .

٢- قصيدة البياتى من العمودى (من تراها)[16] ، مع قصيدته من الحر (النار والكلمات)[17] .

٣- قصيدة البياتى من العمودى (أمطار)[18] ، مع قصيدته من الحر (القنديل الأخضر)[19] .

---

(١) ديوانه ٢ / ٤٢٢.
(٢) ديوانه ١ / ٣٤.
(٣) السابق ١ / ٤٠٧.
(٤) ديوانه ١ / ١٧٣.
(٥) السابق ١ / ٦٣٦.
(٦) السابق ١ / ١٨٩.
(٧) السابق ١ / ٢٣٥.
(٨) ديوانه الموشحات الأندلسية وحده ١ / ٣٠٩.
(٩) ديوانه ٣٨.
(١٠) ديوانه ٨٦ = ٢ / ٢٦١.
(١١) ديوانه ٦٧.
(١٢) ديوانه ٢٨٣ = ٢ / ١٨٢.
(١٣) ديوانه ٢٠٩.
(١٤) ديوانه ٢ / ١١٢.
(١٥) السابق ١ / ٣٨.
(١٦) ديوانه ١ / ٨٤.
(١٧) السابق ١ / ٤٥٣.
(١٨) السابق ١ / ١٤٦.
(١٩) السابق ١ / ١٩١.

٤- قصيدة بلند من العمودى (موت الشاعر)[١]، مع قصيدته من الحر (غصن وصحراء ومظفّر)[٢].

٥- قصيدة بلند من العمودى (مشنقة العمر)[٣]، مع قصيدته من الحر (بعد ساعات)[٤].

٦- قصيدة الفيتورى من العمودى (إلى الأخطل الصغير)[٥]، مع قصيدته من الحر (إيقاعات على طبل شرقى!)[٦].

ثامنًا – نماذج من بحر السريع :

– نماذج القدماء :

١- موشحة التطيلى التى أولها : «دمع سفوح وضلوع حرار»[٧]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : «ما لى وما للأعين النُّجْلِ»[٨].

٢- موشحة التطيلى التى أولها : «كيف السبيل إلى صبرى وفى المعالم أشجانُ»[٩]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : «قومى إذا شئت فهنينى»[١٠].

٣- موشحة التطيلى التى أولها : «حُلْو المجانى ما ضرّ لو أجنانى»[١١] مع قصيدته من العمودى التى أولها : «الدهر إيحاش وإيناس»[١٢].

٤- موشحة ابن عربى التى أولها : «قل لمن قال لنا إتبعوا رسلنا»[١٣]، مع قصيدته من العمودى التى أولها «الحمد لله الذى صيرًا وجودنا لفعله مَظْهرا»[١٤].

٥- موشحة ابن عربى التى أولها : «رأيت عند السحر رؤيا من الوحى المبينْ إنزالا»[١٥]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : «ألقى الهوى فى القلب ما ألقى»[١٦].

٦- موشحة ابن سهل التى أولها : «هل الأسى واقيَهْ فليس لى من قِبَلِ بالوجدِ»[١٧]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : «لا تطْلُبوا ثأْرى فلا حَقَّ لى»[١٨].

٧- موشحة ابن خاتمة التى أولها : «يا مصْباحْ قد أخجل الإصباحْ»[١٩]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : «بغنج تلك الأعين النُّجل»[٢٠].

---

(١) السابق ١٠١.
(٢) السابق ٣٩٧.
(٣) السابق ١٥٧.
(٤) السابق ٣٥١.
(٥) ديوانه ١ / ٦١٣.
(٦) السابق ٢ / ٤٦٨.
(٧) ديوانه ٢٦١ = ١ / ٢٦١.
(٨) ديوانه ١٣٥.
(٩) ديوانه ٢٧٢ = ١ / ٢٧٣.
(١٠) ديوانه ٢٢٠.
(١١) ديوانه ٢٨٤ = ١ / ٢٩٤
(١٢) ديوانه ٧٦.
(١٣) ديوانه ٨٤ = ٢ / ٢٥٥.
(١٤) ديوانه ١٠٦.
(١٥) ديوانه ١٢٩ = ٢ / ٢٩٠
(١٦) ديوانه ٤٠٦.
(١٧) ديوانه ٣٢٥ = ٢ / ٢٢٨.
(١٨) ديوانه ٨٨.
(١٩) ديوانه ١٦٩ = ٢ / ٤٣٢.
(٢٠) ديوانه ١٠١.

٨- موشحة ابن خاتمة التى أولها : « ما أحلاكْ يا قمر الأحلاكْ »[١]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « صدعت أكبادى صَدْعَ الزُجاجْ »[٢].

٩- موشحة ابن سناء التى أولها : « مَنْ يشتريكْ بالبدر لا البدرةْ »[٣]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « يا ليلةً مَرّتْ لنا حلوَةْ »[٤].

- نماذج المحدثين :

١- قصيدة السياب من العمودى (الذكرى)[٥]، مع قصيدته من الحر (جيكور وأشجار المدينة)[٦].

٢- قصيدة السياب من العمودى (شاعر)[٧]، مع قصيدته من الحر (أسير القراصنة)[٨].

٣- قصيدة بلند من العمودى (برومثيوس)[٩]، مع قصيدته من الحر (غدًا هنا)[١٠].

٤- قصيدة الفيتورى من العمودى (الشك)[١١]، مع قصيدته من الحر (بعض معانينا)[١٢].

تاسعًا - نماذج بحر المنسرح للقدماء :

١- موشحة ابن عربى التى أولها : « متيَّم بالجمال قد شُغِفا »[١٣]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « مَعْرِفَتى بالإله مَعْرفتى »[١٤].

٢- موشحة ابن سهل التى أولها : « روض نضير وشادن وطِلا »[١٥]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « يا جامع الشمل بعدما افترقا »[١٦].

٣- موشحة ابن سناء التى أولها : «صادك فى النوم طرفى الباكى »[١٧]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « من يشترى لى أشجانْ »[١٨].

٤- موشحة ابن سناء التى أولها : «طاير قلبى وقعت فى الأشراك »[١٩]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « ما العَيْش رِىّ ولا الحِمام صدى »[٢٠].

---

(١) ديوانه ١٧٠ =٢ / ٤٣٥.
(٢) ديوانه ٨٨.
(٣) دار الطراز ١٦٩.
(٤) ديوانه ٢ / ٣٩٧.
(٥) ديوانه ٢ / ١٣٢.
(٦) السابق ١ / ٦٣٣.
(٧) ديوانه ٢ / ١٥٩.
(٨) السابق ١ / ٦٦٨.
(٩) ديوانه ١٥٣.
(١٠) السابق ٢٣١.
(١١) ديوانه ١ / ١٣٩.
(١٢) السابق ١ / ٤٠٥.
(١٣) ديوانه ٢١١ = ٢ / ٣٠٦.
(١٤) ديوانه ٢٥٠.
(١٥) ديوانه ٣١٦ = ٢ / ٢١٩.
(١٦) ديوانه ٢٥٣.
(١٧) دار الطراز ١٥٢.
(١٨) ديوانه ٢ / ٤٦١.
(١٩) دار الطراز ١٧٦.
(٢٠) ديوانه ٢ / ١١٤.

عاشرًا – نماذج بحر الخفيف :

- نماذج القدماء :

١- موشحة ابن خاتمة التى أولها : « سَلْ بذاتِ الضّالِ والسَّمُرْ »[١]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « لاح مرأىً فقلت بدر الدجون »[٢].

٢- موشحة ابن خاتمة التى أولها : « يا نسيمًا قد هبَّ من نَجْدِ »[٣]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « أىّ حُسْن على ظهور المهارى »[٤].

٣- موشحة ابن سناء التى أولها : « قامةُ الغُصْن مالها مالتْ »[٥]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « وَيْحَ نَفْسٍ مُعَطّرة »[٦].

- نموذج المحدثين :

قصيدة حجازى من العمودى (أُغنيّة)[٧]، مع قصيدته من الحر (أغنيّة للقاهرة)[٨].

حادىَ عَشَر – نموذج بحر المقتضب للقدماء :

موشحة ابن عربى التى أولها : « إننى أنا النَّيِّرُ الغاسقْ »[٩]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « ليس فى الوجود من يقول ربى »[١٠].

ثانى عشر – نموذج بحر المجتث للقدماء :

موشحة ابن عربى التى أولها : « الحق صَوّرنى فى كلّ صُورة »[١١]، مع قصيدته من العمودى التى أولها : « جمعت همّى عليّا »[١٢].

ثالث عشر – نماذج بحر المتقارب للمحدثين :

١- قصيدة السياب من العمودى (على الرابية)[١٣]، مع قصيدته من الحر (سراب)[١٤].

٢- قصيدة السياب من العمودى (خيالك)[١٥]، مع قصدته من الحر (خذينى)[١٦].

٣- قصيدة السياب من العمودى (أغرودة)[١٧]، مع قصيدته من الحر (نهاية)[١٨].

٤- قصيدة السياب من العمودى (رثاء القطيع)[١٩]، مع قصيدته من الحر (خلا البيت)[٢٠].

---

(١) ديوانه ١٧٢ = ٢ / ٤٣٨.
(٢) ديوانه ٩٢.
(٣) ديوانه ١٧٩ = ٢ / ٢٤٧.
(٤) ديوانه ٩٠.
(٥) دار الطراز ١٥٤.
(٦) ديوانه ٢ / ٤٠٠.
(٧) أوراس ٤٥.
(٨) أشجار الأسمنت ٢٦.
(٩) ديوانه ٢٠٠ = ٢ / ٣٠٠.
(١٠) ديوانه ٤٦٧.
(١١) ديوانه ٨١ = ٢٥٢.
(١٢) ديوانه ٣٩٤.
(١٣) ديوانه ٢ / ٩٨.
(١٤) السابق ١ / ٥٤.
(١٥) السابق ٢ / ١٤٩.
(١٦) السابق ١ / ٢٤٢.
(١٧) السابق ٢ / ١٦٣.
(١٨) السابق ١ / ٨٨.
(١٩) السابق ٢ / ١٨٣.
(٢٠) السابق ١ / ٦٣٠.

٥- قصيدة السياب من العمودى (أراها غدًا)[١]، مع قصيدته من الحر (متى نلتقى)[٢].

٦- قصيدة البياتى من العمودى (أكاد أموت)[٣]، مع قصيدته من الحر (صلاة لمن لا يعود)[٤].

٧- قصيدة البياتى من العمودى (بُرْعُم)[٥]، مع قصيدته من الحر (إلى ساهرة)[٦].

٨- قصيدة البياتى من العمودى (الدانوب الأزرق)[٧]، مع قصيدته من الحر (طريق العودة)[٨].

٩- قصيدة صلاح من العمودى (حصاد الذكريات)[٩]، مع قصيدته من الحر (الملك لك)[١٠].

رابع عشر - نموذج بحر المتدارك للمحدثين :

قصيدة الفيتورى من العمودى (نكروما)[١١]، مع قصيدته من الحر (ستانلى فيل)[١٢].

هذه إذن هى النماذج الصالحة وحدها - من قصائد دواوين شعراء البحث - للمقارنة التى بيّن البحث أنها المنهج الصالح وحده لدراسة التجديد واختبار صحة الفرض المقدم من قبل وصلابة نظرية علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى.

وتنبغى الإشارة هنا إلى ما يأتى :

أولاً - وَضَع البحث بإزاء كل قصيدة جديدة (من الموشح أو من الحر) قصيدة قديمة عموديّة، وفى هذا دلالة على توجّهة بالدراسة إلى الشعر القديم العمودى الذى قعّد عروضَه قدماءُ العروضيين، بمثل ما يتوجّه به إلى الشعر الجديد، لأن كَشْفَ أسلوب جديد كَشْف لآخر قديمٍ والعكس صحيح كذلك.

ثانيًا - اعتمد البحث على الإحصاء فيما سبق، وهو ما سيتبعه فيما يأتى، لأنه الطريق إلى دقة نتائج مثل هذه المقارنة[١٣].

ثالثًا - ينطلق البحث فى بناء فصوله ومباحثها، ممّا قدمه من قبل من ملاحظاتٍ على قصيدة امرئ القيس بيّن فيها علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى. لقد وضع فى تلك الملاحظات عُنْصرًا من البناء النحوى بإزاء عنصر من عروض الشعر، يؤثر فيه أو يتأثر به، على النحو التالى :

(بيت × جملة)

(١) السابق ٢ / ٣٠٠.
(٢) السابق ١ / ٦٨٢.
(٣) ديوانه ١ / ٣٠.
(٤) السابق ١ / ٢٧٥.
(٥) ديوانه ١ / ٣٩.
(٦) السابق ١ / ٩٠.
(٧) السابق ١ / ٩٤.
(٨) السابق ١ / ٢٧٢.
(٩) ديوانه ٥٠٣.
(١٠) السابق ٢١٣.
(١١) ديوانه ١ / ٣٥٤.
(١٢) السابق ١ / ٢٦٢.
(١٣) راجع الأسلوب للدكتور سعد مصلوح ٥٧ - ٥٨.

(قافية × كلمة)

(زحاف [١] × ضرورة)

من هذا المنطلق وعلى هذا النحو ينبغى أن تكون الفصول القادمة ، وسيأتى تفسير كلٍّ من ذلك فى موضعه ، ويكفى هنا القول بأن للباحث أن يختار للمقارنة العناصر التى تَقِفُه على مواطن تَمَيُّز طَرَفَيْها ، معتمدًا فى هذا على الظنِّ الغالب ومستعينًا بما سبقه من دراسات [٢] .

رابعًا – اجتهد البحث قَدْرَ طاقته أن يفصل بين العناصر السابقة ، ليتمّ الدراسة ، ولكن تداخلها وامتزاج بعضها ببعض ربما نَقَلَ بَحْث بعض جوانبها من موضعه الذى يرجحه التقسيم المنطقى إلى موضع آخر غير بعيد الصلة . وسواءٌ فى ذلك فَصْل عناصر العروض وعناصر البناء النحوى بعضها عن بعض ، وفصل العنصر العروضى عن العنصر النحوى . وسواء فى ذلك أيضًا ما يكون فى مباحث الفصول ، وما يكون فى الفصول نفسها .

* * *

(١) لم يرد للعلة ذِكْر لأنها لم تقع بقصيدة امرئ القيس ، أما فى نماذج هذه المقارنة فقد وردت .

(٢) راجع دراسات نقدية فى اللسانيات العربية المعاصرة للدكتور سعد مصلوح ٦٥ - ٦٦.

الفصل الأول

البَيْتُ والجُملَة

مَدْخَل

إن القصيدة (نصٌّ موزون) ، لأنها جمل متتابعة مترابطة المبنى والمعنى ، من ناحية ؛ فهى من ثم (نص) [١] ، ولأنها مجاميع من المقاطع الصوتية المرتبة ترتيبًا معينًا ، مِنْ ناحية أخرى فى الوقت نفسه ؛ وهذا هو (وزن النص) [٢] .

إنها مزاج منهما معًا ، ولكن بحثها يقتضى - بلا ريب - فصل عنصرى هذا المزاج ، لبحث كلٍّ منهما وحده مثلما نبحثهما ممتزجين .

وكذلك يقتضى بحث كلٍّ من هذين العنصرين (النص والوزن) فكّ تركيبه إلى أصغر ماله استقلال معتبر من وحداته التى كونه تكرارها وانضمام بعضها إلى بعض [٣] .

ولما كان العروض (الوزن) أسبق خطورًا بعقل الشاعر - كما سبق - توجه البحث إليه أولًا ، فوجد أن أصغر وحدات بناء القصيدة العروضى هو (البيت) ، لأنه « القول الذى قد حُصر بوزن تام » [٤] ، الذى يمكنه أن يعطينا نموذجًا لوزن القصيدة ، فى حين لا تستطيع (التفعيلة) ذلك [٥] ، لأنها فى الحقيقة وحدة البيت لا القصيدة .

وأما أصغر وحدات بناء القصيدة النحوى ، فهو (الجملة) ، لأنها التى تؤدى (الفائدة) التى مدارها على الإثبات والنفى ، فى حين لا يستطيع أىّ من ركنيها (المسند إليه والمسند) وحده مثل ذلك ، لأن من المحال أن يكون أىّ منهما وَحدَهُ ، مثبتًا ومثبتًا له ، أو منفيًا ومنفيًا عنه ، فى وقت معًا [٦] ، فمن ثم يكون كلّ منهما وَحْدةً وركنًا للجملة لا القصيدة .

إن اختبار تغيُّر شكل التأثير والتأثر بين عروض الشعر وبنائه النحوى ، فى الشعر الجديد عما فى الشعر العمودى - وهو فى الوقت نفسه اختبار لصلابة نظرّية العلاقة بينهما - يقتضى وضع

---

(١) راجع اللغة والمعنى والسياق للاينز ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ونظرية البنائية للدكتور صلاح فضل ١٧٦ - ١٧٧.

(٢) راجع موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ٢٢، وفى البنية الإيقاعية للدكتور أبو ديب ٢٣٠، ونظرية البنائية ٣٩١.

(٣) راجع نظرية البنائية ٥٤، ٢٠٦.

(٤) كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ١٠٨٨، وراجع تحليل النص الشعرى ليورى لوتمان ١٣٤.

(٥) راجع دائرة الوحدة لعبد الصاحب المختار ٦٣.

(٦) راجع أسرار البلاغة للجرجانى ٣٦٦.

علاقة البيت بالجملة فى الأول ، بإزاء علاقة البيت بالجملة فى الآخر .

وينبغى ألَّا يَمْنَعَ من هذا (الوَضع) أنّ (البيت والجملة) كليهما مصطلح على شكل قديم ، كان البيت فيه تكرارًا مُلتزمًا لما قبله من أبيات القصيدة ، فكان جَعلُهُ وَحدَةَ بنائها العروضى ، دقيقًا ، فى حين لم يعد كذلك فى الشعر الجديد ، وكانت الجملة علامة على وقوع الارتباط الإسنادى بين طرفين ثم تتابُع ذلك (أى ارتباط الجمل) على نحو ما ، وقد تغيرت فى الشعر الجديد ؛ فإنه إذا صحّ هذا - وما زلنا بمدخل البحث - لم يمتنع توسيع المصطلحين كما سبق أن تقدم فى خلال مناقشة تسمية الجديد شعرًا ؛ فهذا مترتب على ذاك حتمًا ، ولاسيما أن (البيت) الجديد، كالقديم ، مجموعة من التفاعيل المحددة فى نفسها ، المتوالية ، المختومة بقافية ، فإذا كان بعض نقاد الشعر الجديد قد استحدث له أسماءً أخرى [١] ، فقد أبقاه له غيرهم وكأنهم يقولون : لا ضير من توسيع المصطلح إذا دُرس التجديد [٢] .

وكذلك الجملة (الجديدة) - إذا جاز هذا الآن - لأن فهم الشعر نفسه علامة على صلاتها فى بنائها نفسه وترابطها بغَيْرِها ، بالجملة (القديمة) .

إن اختبار تغيُّرِ شكلِ التأثير والتأثُّر وصَلابة نظرية العلاقة - وهو الفَرض المقدَّم - يقتضى دراسة علاقة نَوْع الجملة أَوّلًا بنوع البيت ، وهو ما لم يكن واردًا عند دراسة قصيدة امرئ القيس لأنّها دراسة لَطَرفٍ واحد فى الحقيقة ، فأما الآخر وهو ما ينبغى أن يكون نصًّا منثورًا لامرئ القيس نفسه ، فى معنى قصيدته ومقدارها ، فلم يُوجَد ، كما سبق أن ذكرت ، ولو قد وُجد لاستطاع البحث أن يدرس هذه الناحية على النحو المناسب ، دراسة مقارنة محكمة .

* * *

(١) سُمّى بيت الشعر الموشح غُصْنًا وسَطْرًا ودورًا ، راجع إجمال ذلك فى الحداثة العباسية فى قرطبة للدكتور سليمان العطار ٣٢، ٣٣. وسمى بيت الشعر الحر شَطْرًا عند نازك الملائكة فى قضايا الشعر المعاصر ، وسطرًا عند الدكتور عز الدين إسماعيل فى الشعر العربى المعاصر ، ثم اتبعهما غيرهما كما توضح مراجع الحاشية التالية .

(٢) راجع مقدمة ابن خلدون ٣ / ١٣٣٧، وفى أصول التوشيح للدكتور السيد غازى ١١، وفن التوشيح للدكتور مصطفى عوض الكريم ٢٦،فيما يخص الموشح ، والجملة فى الشعر العربى للدكتور محمد حماسة ١٦٦، والصوت القديم الجديد للدكتور الغذامى ٦٧، والشعر العربى الحديث لمحمد بنيس ١١٦، فيما يخص الحر .

نَوْعُ البَيْت والجُمْلة

إن نوع البيت عبارة عن جُمْلَةِ خصائصه العروضية . وقد أدّى اختلاف هذه الخصائص إلى وجود ثلاثة أنواع للبيت : قَديم هو بيت الشعر العمودىّ ، وجديد أوّل هو بيت الشعر الموشَّح ، وجديد آخر هو بيت الشّعر الحُر .

وإن نوع الجملة عبارة عن نوع طرفى علاقتها الإسنادية . وقد أدّى اختلاف هذين الطرفين إلى وجود نوعين للجملة : اسميّة ركناها اسمان - أو اسم وجملة اسمية أو فعلية - مبتدأ وخبر ، وفعلية ركناها فعل- أو اسمُ فعلٍ- واسم فاعلٌ له - أو نائب فاعل- ، ثم أدّى كذلك إلى وجود ثلاثة أنواع للجملة الفعلية : ماضوية فعلها أو اسمُ فعلها ، ماض ، ومضارعية فعلها أو اسمُ فعلها ، مضارع ، وأمرية فعلها أو اسم فعلها ، أمر .

وقد أدت مقارنة علاقة نوع البيت بنوع الجملة[1] فى الشعر الجديد ، بعلاقتهما فى شعر المجددين العمودى ، إلى الحصول على الجداول الثلاثة التالية :

نوع البيت / نوع الجملة	من الشعر الموشح	من الشعر العمودى للوشاح	من الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	من الشعر الحر
اسمية	٤٣٥	٥٣٣	٣١٢	٣٤٨
فعلية	٧٣٥	٩٤٩	٦٧٦	٦٤٣
المجموع	١١٧٠	١٤٨٢	٩٨٨	٩٩١

نوع البيت / نوع الجملة	من الشعر الموشح	من الشعر العمودى للوشاح	من الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	من الشعر الحر
ماضوية	٣٥٢	٥٢٨	٣٧٣	٢٦٢
مضارعية	٢٨٦	٣٠١	٢٤٧	٣٢٥
أمرية	٩٧	١٢٠	٥٦	٥٦
المجموع	٧٣٥	٩٤٩	٦٧٦	٦٤٣

(١) المقصود هنا الجملة الكبرى التى ليست جزءًا من جملة .

نوع البيتين الأول والأخير / نوع الجملة الأولى والأخيرة		من الشعر الموشح	من الشعر العمودى للوشاح	من الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	من الشعر الحر
اسمية	أولى	٢٨	٢٣	٢٠	١٨
	أخيرة	١٧	٢٨	١٧	١٩
فعلية ماضوية	أولى	٧	١٣	١٧	١٥
	أخيرة	٢٦	٧	١٧	١٢
مضارعية	أولى	٩	١٠	١٣	١٥
	أخيرة	٤	١١	١٦	١٩
أمرية	أولى	٥	٣	٢	٤
	أخيرة	٢	٣	٢	٢

إن إحصاءات هذه الجداول تشير إلى اقتران نوع الجملة بنوع البيت ، على النحو التالى :

أولاً – مال المجددون إلى استعمال الجملة الاسمية فى البيت الجديد ؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٣٧,١٧٪) ، وفى الشعر الحر (٣٥,١١٪) ، فى حين كانت نسبتها فى الشعر العمودى للوشاح (٣٥,٩٦٪) ، وفى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر (٣١,٥٧٪) .

وهذا يعنى أنّهم مالوا إلى استعمال الجملة الفعلية فى البيت القديم ، فقد كانت نسبتها فى الشعر العمودى للوشاح (٦٤,٠٣٪) ، وفى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر (٦٨,٤٢٪) ، فى حين كانت نسبتها في الشعر الموشح (٦٢,٨٢٪) ، وفى الشعر الحر (٦٤,٨٨٪) .

ثانيًا – مال المجددون إلى استعمال الجملة الفعلية المضارعية فى البيت الجديد ؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٣٨,٩١٪) ، وفى الشعر الحر (٥٠,٥٤٪) ، فى حين كانت نسبتها فى الشعر العمودى للوشاح (٣١,٧١٪) ، وفى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر (٣٦,٥٣) .

ومالوا إلى استعمال الجملة الفعلية الماضوية فى البيت القديم ، فقد كانت نسبتها فى الشعر العمودى للوشاح (٥٥,٦٣٪) ، وفى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر (٥٥,١٧٪) ، فى حين كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٤٧,٨٩٪) ، وفى الشعر الحر (٤٠,٧٤٪) .

ثالثًا – مال المجددون إلى استعمال جملة بعينها فى البيت الجديد الأخير من قصيدته ، أما قدماؤهم فقد مالوا إلى جعل الجملة فى هذا البيت ماضوية ، وأما محدثوهم فقد مالوا إلى جعلها مثل الجملة التى فى البيت الجديد الأول من القصيدة نفسها . ولم يفعلوا فى شعرهم العمودى شيئًا

من ذلك . وهو ما يتضح بمقارنة الأرقام القليلة فى الجدول الثالث ، غير أن وضوحه الأكبر إنما يكون بتتبع القصائد قصيدةً قصيدةً ، وتفقد جملة البيت الأخير ، وهو ما فعله البحث وسيأتى شرحه .

كيف حدث إذن هذا الاقتران بين نوع البيت والجملة بحيث استمر في شعر المحدثين الجديد كما كان في شعر القدماء الجديد ، وفي شعر المحدثين القديم كما كان في شعر القدماء القديم ؟

لقد توجه بعض نقاد الشعر الجديد فى إجابة هذا السُّؤال ، إلى الشعر القديم العمودى ، فرأوا أنه قد تطاول العهد به ، وكثُر التقليد فيه ، وغلب عليه ، حتى لم يعد الشاعر إذا استعمل البيت القديم يستطيع الفرار من الجملة القديمة ، وحتى صار المستمع يستطيع أن يتوقع ما سيقوله الشاعر ، وأن هذا الأمر معروف فيه من قديم إلى حديث ، وهو معدود من محاسنه [١] .

ولكن التكرار مملول ، والتقليد تكلُّفٌ مقيتٌ لا فضل فيه ولا تميز به ، ومن ثم قال بعض المجَدّدين القدماء لمن أنشده شعرًا جديدًا : « لا يكون الموشح بموشَّح حتى يكون عاريًا عن التكلف » [٢] . ولو ورد نص هذا الموشح لوجدناه قد نهاه عن تقليد البناء النحوى للشعر القديم العمودى .

ولقد فسر ابن خلدون نشأة تجديد الشعر بقوله : « أما أهل الأندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذّبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فنًّا سموه بالموشح » [٣] ، فوهّمه الأستاذ الرافعى فى أن يكون الموشح قد نشأ لِما بَلَغهُ الشعر من رُقِيٍّ ، لأن شعرهم – فيما يرى – لم يكن بهذا الوصف ، ورأى أن ابن خلدون إنما تكلف البحث عن السبب فأخطأ [٤] .

والذى يراه هذا البحث أن ابن خلدون إنما أراد أنهم استحدثوا الموشح بعدما طغى على شعرهم العمودى التقليد والتكلف [٥] اللذان سبق ذكرهما ، ودليل ذلك أنه قال بعدئذ فى التوشيح : « تجارَوْا فى ذلك إلى الغاية واستظرفه الناس جملةً الخاصة والكافة لسهولة تناوله وقرب طريقه » [٦] أى لخلوه من تقليد جمل العمودى وأساليبه .

ولقد حرص ابن سناء فى تقعيده للموشح على أن ينبّه مستعمله إلى ترك تكلف تقليد جمل

---

(١) راجع قضية الشعر الجديد للدكتور محمد النويهى ٩٨، والشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ٨٢.

(٢) مقدمة ابن خلدون ٣ / ١٣٤٤.

(٣) السابق ٣ / ١٣٣٧.

(٤) راجع تاريخ آداب العرب ٣ / ١٥٩.

(٥) راجع بلوتولاند للدكتور لويس عوض ١١، والموشحات فى بلاد الشام لمقداد رحيم ٣٣٦، ومقدمة تحقيق ديوان التطيلى الصفحة خ – د، وموسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ١٣٥.

(٦) المقدمة ٣ / ١٣٣٧– ١٣٣٨ .

الشعر العمودىّ وأساليبه ، وكأنه يعترف بورود ذلك سريعًا عند استعمال البيت العمودى ، فهو يقف المتعلم على أن الموشح نمط آخر « فكيف ما جاءه اللفظ والوزن خفيفًا على القلب أنيقًا عند السمع مطبوعًا عند النفس حلوًا عند الذوق تناوله وتنوّله وعامله وعمله وبنى عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الرأس » ويستصوب له أن يستعير من موشح غيره إذا أوشك أن يقلّد ويتكلف [١] .

وإمعانًا من معتنقى الرأى السابق من نقاد الشعر الجديد فى إثباته ، استشهدوا لصحته : فتناول الدكتور محمد النويهى قصيدة من الشعر العمودى للشعر المجدد صلاح عبد الصبور - وهو من شعراء هذا البحث - فرأى أنه على تحرره وجرأته على التجديد ، قد خضع لتقاليد الشعر العمودى ؛ إذ لما حرص على تلك الأنغام المكررة ، استعمل تلك التراكيب المحفوظة المحفورة منه فى الذاكرة رغمًا عنه ، حتى إننا نستطيع أن نرجع كثيرًا منها إلى مصادرها فى مأثور الشعر العمودى ، ولم يستطع أن يركب تراكيب جديدة كالتى قدَّمها هو نفسه فى شعره الجديد [٢] .

وإذا لم يكن الدكتور محمد النويهى قد مثّل لذلك بل اكتفى بالإشارة إلى القصيدة وكأنها كلها شاهد صالح لإثبات رأيه ، فقد ذكر الدكتور شكرى عياد تراكيب بعينها ، لأنه لم يتناول قصيدة بل تناول الشعر العمودى كله ، بنظرة عامة من منطلق الخبرة به ، وقد سماها (قوالب شعرية) ، و (عبارات رسمية) استتبعها البيت العمودى « مثل (خليلى) ، و (دع ذا) ، و(أقول) إلى صور محددة من البناء النحوى للجملة ، كابتداء البيت (بكأن) مع مجىء الخبر فى نهايته ، أو ابتداء الشَّطْر الثانى (بإذا) أو ابتداء البيت بخبر محذوف وإردافه بعدد من الصفات ، يغلب أن يكون من بينها جملة فعلية » [٣] .

إن أغلب الجمل التى أشار الدكتور عياد إلى دورانها فى الشعر العمودى ، فعلية ، وقد سبق أنها التى مال إليها شعر المجددين العمودى . وأصل هذه الفكرة فيما يرى البحث ، صحيح ؛ إذ إنّ من أوتى الموهبة الشعرية يتجه فى تنميتها إلى حفظ المأثور من الشعر ، حتى إن بعض النقاد يتوقع أن تكون منزلته فى النهاية عند منزلة محفوظه من الجودة ورتبته فى البلاغة [٤] . ومعنى هذا أن يترسّخ فى عقله منهج البناء النحوى الذى فى محفوظه من مأثور الشعر .

ولم ينكر معارضو التجديد من النقاد والشعراء هذا الأمر ، بل منهم من سخر من استنكار دعاة التجديد له ، وذكر لهم أنهم لو تحولوا إلى النظم بالعامية ، لوجدوها قد أثقلتها التراكيب

---

(١) راجع دار الطراز ٤٣، ٤٤.

(٢) راجع قضية الشعر الجديد للدكتور محمد النويهى ١٩٧.

(٣) موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ١٢٠.

(٤) راجع مقدمة ابن خلدون ٣ / ١٣١٣ - ١٣١٤، وشرح الحماسة للمرزوقى ١ / ٩، ومنهاج البلغاء لحازم ٢٩.

المأثورة أيضًا [١]. ومنهم من عدّهُ مَزيّة لا عيبًا ؛ إذ يكون فى الشعر عندئذ صدى من كلام الماضين يبقى على صلته به، ويثبت أنه لا يبدع من فراغ، بل مستعينًا بلغة لها تراثها وأصولها [٢].

وليس من غاية هذا البحث الحكم بأفضلية البعد عن هذا الملمح البنائى النحوى المتكلّف، أو أفضلية الحفاظ عليه صدى قديمًا وصلة تراثية، بل استنباط المعنى الكامن فى داخل هذا الجدال، وهو الارتباط الشديد بين عروض الشعر القديم وبنائه النحوى، حتى إن الشاعر إذا استعمل البيت منه بنى الجملة على وفق المأثور منها فى القديم وخلال التاريخ الطويل.

ولكن على الشاعر الحقّ المُبدع صاحب الرسالة، أن يكون واعيًا للحياة أى لنفسه ومَنْ حوله وما حوله، لأنه يقول شعره للناس من ناحية، ويرجو أنْ يرددوه ويعرفوا قدره من ناحية أخرى. وأحسن الشعر - كما قال ابن الأثير - ما عرف الخاصّة فضله، وفهم العامة معناه [٣]. من ثم كانت قضية لغة الشعر تثار دائمًا عندما يشتد بُعْدُها عن طريقة حديث الشاعر نفسه والناس من حوله، لأن تحسين الشعر - على ما قاله ابن الأثير - يقتضى الشاعر أن يقترب من طريقة الحديث ويتمثلها ويستلهم روحها [٤].

لقد تطورت طريقة الحديث صوتًا وصرفًا ونحوًا ودلالة، بأثر عوامل التطور المختلفة [٥]، عما كانت عليه فى الجاهلية، شيئًا فشيئًا، حتى ظهور تطورها فى عصر الدولة العباسية، فاجتهد الشعراء أن يقتربوا منها ويتمثلوها ويستلهموا روحها، فنشأت مدرسة الشعر الشعبية «وهى مدرسة الميسّرين على أنفسهم وعلى الناس، الذين يختارون للشعر موضوعه الشَّعْبىّ، ولفْظه الشعبىّ، ووزنه السهل السريع الدوران على الألسن، القريب بوزنه إلى الغناء حتى ولو لم يغن» [٦].

ولكن أشد ما أصاب طريقة الحديث من تطور، كان فى الأندلس، ثم فى العصر الحديث، لكثرة عوامله وشدة تأثيرها.

لقد تحدث ابن خلدون عن (لغة العرب لهذا العهد) فذكر افتقادها لدلالة الحركات واعتياضها بالتقديم والتأخير وبقرائن المقال والمقام، وأن نصيبها من البيان والبلاغة بالقياس إلى (لغة مُضر) قليل مطروح [٧]. وقد تسرّب هذا إلى الشعر؛ ففى نص فريد للزُّبيدى (٣١٦- ٣٧٩هـ) الأندلسىّ، من مقدمة كتابه فى تصحيح ما لحن فيه الأندلسيون؛ يقول: «نظرت فى المستعمل من الكلام فى زماننا، وبأفقنا، فألفيت جملًا لم يذكرها أبو حاتم ولا غيره من اللغويين، فيما

---

(١) راجع المرشد للدكتور عبد الله الطيب ١ / ٢٦.
(٢) راجع عفت سكون النار للأستاذ الحسانى حسن عبد الله ٢٥.
(٣) راجع المثل السائر لابن الأثير ١ / ١٧٨.
(٤) راجع الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ١٧٦.
(٥) راجع فقه اللغة للدكتور وافى ١٣٣ وما بعدها.
(٦) تاريخ الشعر العربى للدكتور نجيب البهبيتى ٤٨٤.
(٧) المقدمة ٣ / ١٢٨٠، وراجع ٣ / ١٢٨٤.

نبهوا عليه ، وذكّروا به ، مما أفسدته العامة عندنا ، فأحاطوا لفظه ، أو وضعوه غير موضعه ، وتابعهم على ذلك الكثرة من الخاصة ، حتى ضمّنه الشعراء أشعارهم ، واستعمله الكتاب وعلْيةُ الخَدَمة فى رسائلهم ، وتلاقوا به فى محافلهم »[1] .

إنه يؤكد أن ما لاحظه ابن خلدون بعدئذ فى القرن الثامن الهجرى ، بدأ قبله بزمان ، ولم يتأخّر الشعراء عن تمثّله واستلهامه فى شعرهم .

أما طريقة الحديث فى البلاد العربية فى العصر الحديث ، فقد وصفها الدكتور وافى بما يبين أن بينها وبين طريقة الحديث الأندلسية مشابه متعددة ؛ إذ لاحظ تجردها من حركات الإعراب والبناء ، واعتمادها على سياق الحديث أو كلمات مستقلة تذكر فى الجملة ، ثم استبدالها بالبناء النحوى الدقيق المحكم ، طرقًا يسيرة ساذجة وأساليب حرة طليقة ، ثم اقتصارها من معجم العربية الضخم على المفردات الضروريّة للحديث العادى[2] .

وقد تردد اللغويون المحدثون فى حل مشكلة العلاقة بين اللغة العربية الفصحى التى كانت لغة الحديث ثم صارت لغة الكتابة ، والعامية التى هى لغة الحديث - بين القول بهبوط لغة الكتابة إلى لغة الحديث ، والقول بصعود لغة الحديث إلى لغة الكتابة[3] فبين نقاد الشعر أن الشاعر الواعى حل هذه المشكلة بما يأخذه « مما سمعته أذناه فعلًا من التراكيب والنبرات والأنغام والإيقاعات فى لغة الكلام - ثم يزيدها شحذًا وصقلًا وتركيزًا وشحنًا ، وبهذا تصل كلمات اللغة فى الشعر إلى أقصى غناها وأتم قيمتها وأقواها حملًا للمعانى وشحنًا بالعواطف واستدعاء للتجارب »[4] .

هل يمكن للبحث إذن أن يخلص مما سبق إلى أنه لمّا تغيرت طريقة الحديث فوجب على الشاعر الواعى أن يقترب منها ويتمثلها ويستلهمها ، ولم يتمكن من ذلك فى خلال استعمال البيت العمودى لأنه يخضع فيه لبناء الجملة القديمة أو لأنه يستلهم فيه طريقة الحديث القديمة - ابتكر البيت الجديد ، فحصل لدى البحث ذلك الاقتران بين نوع البيت ونوع الجملة ؟

إن هذا ما رآه الأستاذ أحمد حجازى الشاعر المجدِّد ، بقوله : « ... لكن الجملة الحديثة التى تُغير نفسها ، والتى تغيرت لهجتها ونحوها ، لابد أن يتغير عروضها فى الوقت ذاته » ثم استشهد بأبى العتاهية « الذى كان لسهولة لغته وشعبيتها إن لم أقل عاميتها أثر كبير فى اختراعاته

---

(١) لحن العامة للزبيدى ٣٦ - ٣٧.

(٢) راجع فقه اللغة ١٤٧ - ١٤٨.

(٣) راجع السابق ١٥٤ وما بعدها ؛ فقد وصف الحل الأول بالسذاجة وفساد القصد ، والحل الثانى بالاستحالة على ما فيه من فضل وسموّ.

(٤) قضية الشعر الجديد للدكتور النويهى ١١٥، وراجع فى تأثر الفصحى المعاصرة بالعامية مستويات العربية للدكتور السعيد بدوى ١٣٨.

العروضية »[١].

وأبو العتاهية من مدرسة الشعر الشعبى[٢] التى سبق ذكر نشأتها فى العصر العباسى إثر تطور طريقة الحديث، ومن معالمها المذكورة اختيار الوزن السهل المناسب.

ولكن اختبار صحة هذا الرأى يقتضى تبيُّن الخصائص العروضيّة التى ميزت البيت الجديد من البيت القديم. ولكيلا يكون البيان مطلقًا لا حدود له ومِنْ ثَمَّ وهْميًا، يقتصر البحث على وصف نماذج المقارنة؛ فقد اتفق فيها البيتان القديم والجديد فى الأصل العروضى، فصلحت أكثر من غيرها لهذا البيان.

أولًا – من حيث التفاعيل (أى نوع المقاطع المرتبة): استعمل البيت الجديد تفاعيل البيت القديم العمودىّ نفسها بتتابعها المعروف فيه، ونهج فى تغييرها – بالزحاف والعلة – نَهجه، إلا ما كان من تفاوت نِسْبِى، وتَوَسُّع فى طريقة الاستعمال أحيانًا، وجميع ذلك يأتى بحثه.

ثانيًا – من حيث الطول (أى عدد التفاعيل): لم يقلَّ بَيْتُ الشعر العمودى عند الوشاحين عن تفعيلتين من سبعة مقاطع كانتا من المنسرح المنهوك (مستفعلن مفعولات)، وعند شعراء الشعر الحر عن أربع من ستة عشر مقطعًا كانت من مجزوء كل من الرجز والرمل والخفيف، ولم يزد هذا البيت فى شعرهم جميعًا العمودى، على ست تفاعيل كانت ثلاثين مقطعًا من الكامل، وثمانى تفاعيل كانت من ثمانية وعشرين مقطعًا من الطويل والبسيط، وهى معروفة مشهورة.

ولم يقلّ بيت الموشح عن إحدى عشرة تفعيلة من أربعة وثلاثين مقطعًا كانت من البسيط ولكن هذا البحث يجعل (قُفْل مطلع) الموشّحة، بيتًا مستقلًا، كما يأتى، وعلى هذا لم يقل بيت الموشح عن خمس تفاعيل من ستة عشر مقطعًا كانت من البسيط مطلعًا للموشحة التى وقع فيها أقل أبيات الشعر الموشح عدد تفاعيل ومقاطع. ولم يزد بيت الموشح على اثنتين وأربعين تفعيلة من أربعةٍ وأربعين ومائة مقطع كانت من البسيط.

أما بيت الشعر الحر فقد قلت تفاعيله حتى بقى على تفعيلة واحدة من مقطعين كانت من السريع (مفعو) ومن المتقارب (فعو)، وزادت حتى صار تفعيلتين ومائةً من ثمانية وأربعمائة مقطع كانت من الخفيف.

ثالثًا – من حيث الانقسام: انقسم بيت الشعر العمودى عند الوشاحين وشعراء الشعر الحر جميعًا، الى قسمين متساويى عدد التفاعيل (صَدْر) ثم (عَجُز)، غير مرتين فى قصيدتين للوشاحين، انبنت الأولى على مشطور الرجز، والأخرى على منهوك المنسرح، فكان البيت قسمًا واحدًا غير منقسم.

---

(١) الشعر رفيقى ٩٤.

(٢) راجع فى بيان موضعه من هذا المذهب، تاريخ الشعر العربى للدكتور البهبيتى ٣٨٧.

وانقسم بيت الشعر الموشح إلى قسمين (دَوْر) ثم (قُفْل) الأغلب عليهما كون الأول أطول من الآخر (أكثر تفاعيل)، ويقل تساويهما، ويندر أن يكون القفل أطول من الدور، وانقسم الدور إلى أقسام متساوية (أغْصان) الأغلب عليها أن تكون ثلاثة، وقد تزيد. وانقسم القفل فى الأغلب إلى قسمين (سِمْطيْن) يكثر تساويهما، وقد يكون قسمًا (سمطًا) واحدًا غير منقسم. وانقسمت أغصان الدور وسِمْطا القفل (أو سمطه) كثيرًا إلى أقسام أخرى أصغر يكثر تساويها فى كل منهما. ولا يخفى أن (قُفْل مطلع) الموشحة الذى جعله هذا البحث بيتًا مستقلًا، سيكون من حيث الانقسام كالقفل الذى فُصِّل أمره.

وتنبغى الإشارة هنا إلى أن بيت الشعر العمودى لم يستعمل التصريع والتقفية بين قِسْمَيْه غالبًا إلا فى مطالع القصائد، وهذا على كثرته غير دائم؛ فقد أَخْلى الشعراء - ولا سيما شعراء الشعر الحر - مطالع قصائد عديدة من كلٍّ منهما، وهو الإِصْماتُ المعروف، ومن النادر بعامة استعمال أى من التصريع والتقفية فى غير المطالع.

أما بيت الشعر الموشح فقد ميّز فى ذلك دوره (القسم الأول من البيت)، من قفله (القسم الأخير المتضمّن القافية)؛ إذِ التزم أن يستعمل التصريع والتقفية بنوعين من الاستعمال:

أما الأول - فبين أغصان الدور ثم بين أجزاء كلّ غصن وأجزاء الآخر، فى الدور نفسه. وأما الآخر - فبين سمطى القفل ثم بين أجزاء كل سمط وأجزاء الآخر، أو بين أجزاء السمط إذا كان واحدًا، فى القفل نفسه.

وما هذا التفريق إلا لأن الشاعر التزم ما استعمله بالقفل من تصريع وتقفية، فى كل قفل من أقفال أبيات موشحته نفسها، لأن القفل هو آخر البيت المتضمن القافية الرابطة بين الأبيات فى حين لم يلتزم ما استعمله من التصريع والتقفية فى الدور.

أما بيت الشعر الحر، فقد كان قسمًا واحدًا غير منقسم، ولا مجال فيه لمثل ذلك.

رابعًا - من حيث المشابهة (أى بين الأبيات فيما سبق من خصائص): يخرج بيت الشعر العمودى مشابهًا لما قبله وبعده من أبيات قصيدته، فى تفاعيله نفسها بتتابعها المعروف، وفى جواز ما يجوز فيها من تغيير ولزوم ما يلزم وامتناع ما يمتنع، وفى عدد هذه التفاعيل، ومن ثم فى الانقسام - حين ينقسم غالبًا - إلى صدر وعجز، ثم فى القافية[1].

ويخرج بيت الشعر الموشح مشابهًا لما قبله وبعده من أبيات قصيدته، فى تفاعيله نفسها بتتابعها المعروف، ثم فى القافية فقط. ويستجيز أن يخالفهما فى تغيير تفاعيله على اختلاف أنواعه وأوصافه. وإنَّ جَعْلَ هذا البحث (قفل مطلع) الموشحة، بيتًا مستقلًا، هو سبب عدم وصْف بيت الشعر الموشح بمشابهة ما قبله وبعده فى الطول (عدد التفاعيل) لأن هذا القفل فى مقدار

---

(١) راجع حاشية الدمنهورى ١٣٢.

القسم الثانى وحده من الأبيات التالية له ، ثم سبب عدم وصفه بمشابهتهما فى الانقسام ، لأن هذا المطلع لا ينقسم إلى دور وقفل كما بعده من أبيات موشحته .

ويخرج بيت الشعر الحر مشابهًا لما قبله وبعده من أبيات قصيدته ، فى تفاعيله نفسها بتتابعها المعروف فقط . ويستجيز أن يخالفهما فى تغيير تفاعيله على اختلاف أنواعه وأوصافه ، وفى عدد هذه التفاعيل ، ثم فى القافية كذلك .

هل يمكن أن يكون البناء النحوى – كما صرّح بعض الباحثين فيما سبق وكما يُفْهم من نقد دعاة التجديد للشعر العمودى ، الذى فصّله البحث – سبب وجود البيت على ما هو عليه من الخصائص السابقة ؟

إن العروض ابن الموسيقا[1] ، تَوَلَّد عنها على النحو التالى :

لقد احتاج الإنسان قديمًا إلى أن يعبر عن شعور ما جاش بنفسه ، أو أن يثير فى غيره هذا الشعور ، فصاح بأصوات غُفْلٍ من المعنى ، مُرَتَّبَةٍ ترتيبًا خاصًا ، اكتشف أنه يلائمه عندئذ ، ولم يكن يملك من آلات الموسيقا إلا صوته ، فكان الغناء هو الموسيقا الأولى الوحيدة .

ثم حلت الكلمات الدالّة شيئًا فشيئًا محل تلك الأصوات ، وكان الغناء عندئذ تكرارًا لكلمة واحدة أو قليل من الكلمات ، دون أن يبلغ ذلك تركيب جملة .

ثم حلّت الجملة محل الكلمة أو الكلمات القليلة المكررة ، فكان بيت الشعر الأوّل ، وكان الغناء عندئذ تكرارًا لذلك البيت .

ثم حلّت الجمل المختلفة محلّ الجملة الواحدة المكررة ، فكانت القصيدة الأولى .

ليس هذا الشرح السابق رجمًا بالغيب ، ولا استعمالًا للمنطق العقلى فى كشف توالد المراحل بعضها من بعض ، وإن كان هذا مما ينير السبيل ؛ فقد حصل البحث على محاولة فى هذا الشأن قام بها باحث غربى حديث . لقد أراد أن يصل إلى نتيجة دقيقة ، فبحث عن أكثر شعوب العالم بقاء على المعيشة البدائية ، وأحصى شعرها وغناءها ، ونقد عروض ذلك الشعر فى ضوء طريقة هذا الغناء (الموسيقا) ثم انتهى إلى القطع بصحة ذلك الشرح المقدّم[2] .

ولقد كان علماؤنا القدماء فضلًا عن شعرائنا ، يعلمون هذه الحقيقة :

لقد صرح سيبويه بأن الشعر وضع للغناء والترنم[3] ، وروى الأصفهانى عن إبراهيم الموصلى الأديب الموسيقار المُغَنّى ، أنه قال : « العَروضُ مُحْدَث ، والغناء قبله بزمان »[4] ، واكتفى الفارابى

---

(١) أكتب « الموسيقا » هكذا بالممدودة إلا إذا نقلتها عمن كتبها بالمقصورة .

(٢) راجع الغناء والشعر عند الشعوب البدائية لموريس بورا ولا سيما ٧٣، ٩٨، ٩٩، وراجع قولًا موافقًا لذلك فى الشاعر والشكل لجيروم ٤٣.

(٣) راجع الكتاب ٤ / ٤٠٦.

(٤) الأغانى ١١ / ٤٠٧٤.

الفيلسوف الموسيقار، فى بيان نشأة العروض، ببيان نشأة الموسيقا، وصرح بإغناء هذا عن ذلك [١]. ويَبّن حسان بن ثابت عِلْم الشاعر القديم بذلك ووَضْعَهُ شعره على وَفْقه، بقوله:

« تَغَنَّ فى كلِّ شعر أنت قائلُهُ إنَّ الغناء لهذا الشعر مِضْمارُ »[٢]

وقد أجمل ذلك عنهم الأستاذ محمود شاكر، بقوله: « النغم والغناء أصل فى الشعر لا ينفك منه، وله معانٍ رافدة لمعانى الشعر ومبانيه، ومن ظن أن قراءة الشعر سردًا كقراءة النثر، مغنية وكافية فقد خلع الشعر من أصله، ودمّر مقاطعه التى أحكمها الشاعر فى تغنيه وترنمه. وليس ما أقوله لك شيئًا جديدًا ؛ فإن أهل الجاهلية كانوا على علم به، وعليه بنى كلُّ عَروضهم الذى تسمع ... فليس يحسن أن يُبْنى الشعر على الغناء، وعلى أحكام المقاطع، فننقضه نحن بالخلاف والترك »[٣].

لقد تَوَلَّد بيت الشعر العمودىّ بخصائصه السابق ذكرها، عن الموسيقا (الغناء) القديمة، على النحو التالى: كان غناء العرب الجاهلين على ثلاثة أوجه: النَّصْب، والسّناد، والهَزَج، ومن النصب كان الحُداء كله كما قال إسحاق الموصلى فيما رواه عنه ابن رشيق من كتابه المفتقد فى بيان هذا الأمر، وقد بين علاقة بعض البحور بأوجه الغناء، ولا سيما علاقة الطويل بالحداء[٤].

وقد ظهر للبحث أنه لا بد أن يكون العقاد قد بنى على هذا الذى أورده ابن رشيق، رأيه الذى جعل فيه (الحُداء) عماد أسباب اختصاص الشعر العربى بهذا العروض دون شعر الأمم الأخرى، قائلًا: « إن الحداء غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة وهى حركة الجَمَل فى حالتى الإسراع والإبطاء. ولابد للغناء المفرد من القافية، لأنها هى التى تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات خلافًا للغناء المجتمع الذى يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف وأين يكون الاسترسال. ولابد للغناءِ الملازم لحركة واحدة من اطراد الحركة ومجاراتها فى إيقاعها، وبخاصة حين تكون الحركة الطبيعية نمطًا، لا يقع فيه الخطأ والاختلاف، كحركة الإبل فى السرعة والإبطاء، فإنها لا تجرى على صناعة تتفاوت فى الإتقان، ولكنها تتساوق إليها بالفطرة وتعود إليها فتعيدها بجميع أجزائها »[٥].

إنه يرجع وجود البيت العمودى إلى هذا الغناء العربى الخاص (الحداء)، ثم لا يكتفى بهذا، بل يرجع وجود (الحداء) إلى مجاراة إيقاع حركة الجَمَل، أخذًا بتعريف الحداء، فهو غناء

---

(١) راجع كتاب الموسيقى الكبير ١٠٨٥.

(٢) ديوان حسان ٢٨٠.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف ٢٠٨، ٢٨٠، وراجع مع الموسيقى للدكتور فؤاد زكريا ٥٩ - ٦٦.

(٤) راجع العمدة ٢ / ٣١٣، ٣١٤، والموشح للمرزبانى ٥٠ - ٥١.

(٥) اللّغة الشاعرة ٢٠، وراجع فى الأدب الجاهلى للدكتور طه حسين ٣٤٤.

الركبان ، الذى يكون – فيما أفهم – من أجل أن يتعلق الجمل به فى سيره فلا يكلّ ، بل يسرع إذا أسرع الغناء . ولا ريب فى ارتباط إيقاع موسيقا (غناء) شعب ما ، بإيقاع كثير من مكوّنات حياته وبيئته ، ولكن الذى يعنى البحث الآن أن هذه الموسيقا (الغناء) من المغنى المفرد ، قد أخرجت ذلك البيت العمودى بخصائصه السابقة تفاعيل وطولًا وانقسامًا ومشابهة ؛ فما هو إلا تكرار ساذج لمقاطع بعينها ، إلى مدى معين ليصمت المغنى عنده ويرتاح ، ولتظهر مجموعة الأنغام اليسيرة الساذجة حين يأتى بيت تال فيشفعها بمثلها تمامًا ، ولا سيما أن فى آخره القافية نفسها التى تزيد الأنغام وتربط التكرار بالمكَرَّر .

وقد ذكر الموصلى ارتباط الطويل بالحداء ، ومن المعروف [١] أنه خاصة والبسيط والكامل أشيع البحور فى الشعر الجاهلى ، وهى متقاربة عدد المقاطع جدًّا .

ومما يزيد بيان تولد البيت العمودى عن الموسيقا (الغناء) القديمة ، أنه قد تطورت هذه الموسيقا فى العصر العباسى باختلاط العرب بغيرهم واختلاط غنائهم بغنائهم ، وانضمام آلاتهم الموسيقية إليه – إلى (الغناء المجزّأ) [٢] كما يسميه إسحاق الموصلى الذى كان نتاجه الموسيقى (الغنائى) أعظم ما بلغته تلك الموسيقا (الغناء) الجديدة ، فلم يتأخّر الشعراء عن أن يدركوها بالشعر المناسب العروض [٣] فنشأت الأبحر القصار والمجازيء ، وهو ما أشار إليه الدكتور البهبيتى من صنع مدرسة الشعر الشعبية [٤] .لقد كانت تَوَلُّدُ البيت عن الموسيقا (الغناء) سببَ وجود شكله العمودى المعروف ، وقد تطورت هذه الموسيقا تطورًا شديدًا فى الأندلس وفى العصر الحديث .

لقد حمل زريابُ تلميذُ إسحاق الموصليِّ الفَذُّ ، موسيقاه (غناءه) ، إلى الأندلس ، فاحتفى به الأمراء والكبراء وبالغوا فى تكرمته ، من ناحية ، واطلع على ما لدى الشعوب الأخرى المختلطة هناك ، من ناحية ثانية ، وحفزته طبيعة الأندلس المختلفة الجديدة عليه ، من ناحية ثالثة ، فأخرج – كما قال ابن خلدون – « بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف ، وطما بإشبيلية بحر زاخر ، وتناقل منها بعد ذهاب حضارتها إلى بلاد العُدوة بإفريقية والمغرب ، وانقسم على أمصارها » [٥] .

لقد طوّر زرياب قالب اللحن المحدود – الذى دأب الأصفهانى على ذكره إثر كل (صَوْت) أى أغنية من أغانى كتابه – المكرر كما هو مع كل بيت من أبيات الأغنية ، إلى قالب (النَّوبة)

---

(١) راجع موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ١٩١، والعروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ٥٦.
(٢) راجع العمدة لابن رشيق ٢ / ٣١٤.
(٣) راجع مقدمة ابن خلدون ٢ / ٩٨٢.
(٤) راجع تاريخ الشعر العربى للدكتور البهبيتى ٤٨٤ ثم ما قبل ذلك ٣٤٧، واللغة الشاعرة للعقاد ٨٩ – ٩٠، وحديث الأربعاء للدكتور طه حسين ٢ / ١٤٥، وموسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ١٠٦ – ١٠٧، والعروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ٦٣.
(٥) المقدمة ٢ / ٩٨٣.

التى هى « قطعة موسيقية كاملة مؤلفة من عدة ألحان ونغمات »[١]، وقد صار غناؤها منقسما بين مُغَنٍّ وجَوْقة يتطارحانه ويتتابعان عليه، بعد ما كان الغناء لمغنٍّ مفرد كما سبق.

كان على الشعراء الواعين لتولد عروض الشعر عن الموسيقا، أن يجددوا شعرهم، قال الموسيقار عزيز الشوان: « لما جاء زرياب ومدرسته وجدّد فى فنون الموسيقا ابتكر ألوانًا يتحلل فيها الفنان من قيود البحور والقوافى الضيقة المحدودة. وسرعان ما استجاب إلى هذا الاتجاه شعراء موهوبون ... فكتبوا ألوانًا من الشعر ... هى نصوص الموشحات »[٢].

لقد اقتضت هذه الموسيقا (الغناء) الجديدة المركبة النغم المزدوجة الأداء، ذلك البيت الجديد من الشعر الموشح بخصائصه السابقة تفاعيل وطولًا وانقسامًا ومشابهة؛ فإن تلك (النوبة) القطعة الموسيقية الكاملة المتعددة الألحان والنغمات، لن تخرج إلا ببيت طويل كثير الأقسام، ولكنها (نوبة) أى قِطْعة موسيقية تُكَرَّر - رغم ما فيها من جدة - كما هى، ومن ثم تكررت فى داخل الموشحة - بعد مطلعها - أبيات متشابهة، تختمها جميعًا - مع المطلع كذلك - قافية موحّدة تربط ذلك التكرار. وإن ازدواج أداء النّوبة، وجماعيّة غنائها، تقتضى انقسام بيت الشعر إلى قسمين (دور وقفل)، لأن الجَوْقة ستبدأ الغناء بجزء فى مقدار هذا القُفل، ثم يتبعها المغنى بذلك البيت المنقسم، ليمهّد بقسمه الثانى (القفل) للجَوْقَة فتكرر غناء المطلع الذى هو فى مقدار هذا القفل، ثم يتكرر هذا التتابع إلى آخر الموشحة.

وكثير من هذا الفهم أشار إليه المستعرب الأسبانى ريبيرا فيما نقله عنه صمويل ستيرن. وقد اقتنع به ستيرن حتى إنه دافع عنه وردّ فهم المستعرب بيدال للموشحات الخالية من المطالع - وتسمى القرعاء ومنها ضمن نماذج المقارنة ثلاث عشرة - على أنها فرديّة الغناء، بأنه من المحال « أن نفترض أن القصائد التى تخلو من المطالع تُشَكِّل طبقة بذاتها فى شعر الموشحات، وأنها كانت بقصد الإلقاء أو الإنشاد الخاص. ويصير من المناسب أن نفترض أن السمط الأول (يقصد قفل البيت الأول من هذه الموشحات القرعاء)، فى مثل هذه القصائد، كان يلعب دور اللازمة عوضًا عن المطلع المفقود »[٣]، وكأنه يشير (بالمفقود) إلى احتمال أنها كانت موجودة، ولكنه على أيّة حال دَعَم ردّه على بيدال بوجود هذا الوجه الغنائى الأخير، فى موشحات عبرية، ومن المعروف أنها قلدت الموشحات الأندلسية العربية.

وقد كان تطور الموسيقا فى العصر الحديث أكبر وأضخم. فاستُحدثت آلات كثيرة مختلفة فيما يصدر عنها من أنغام، وصارت تعمل معًا بحيث يضم (الأوركسترا) الواحد أكثر من مائة

---

(١) الموسيقا الأندلسية المغربية لعبد العزيز بن عبد الجليل ٥٩.

(٢) الموسيقا للجميع لعزيز الشوان ٨٧.

(٣) الموشح الأندلسى ٣٧، ثم راجع ٣٢ - ٣٣، وراجع فى حركات التجديد للدكتور الأهوانى٨٥ مثل هذا الفهم.

آلةتتفاوت أنغامها غلظًا وحدّة [١] . وتعقدت عناصر الموسيقا ، فبعد أن كانت منحصرة فى الإيقاع (وهو حركة الأنغام المتعاقبة خلال الزمان بشدة وخفوت) واللحن (وهو ارتفاع الأنغام وهبوطها) ، انضاف إليهما التوافق الصوتى (وهو الملاءمة بين الأصوات المختلفة وتنظيم طرق الانتقال من بعضها إلى بعض ، على حين كان اللحن تنظيمًا لأنغام منسجمة متعاقبة) ، والصورة (وهى تنظيم العلاقات بين الأجزاء اللحنية فى العمل الفنى الطويل ، وضمان الوحدة بين أجزاء القطعة كلها) [٢] . بل تطور (مقام اللحن) القديم نفسه ، فلم يَعُدْ دَوْرات قصيرة مُقْفَلة تنتهى كل منها بنهاية أو قرار ما ، بل صار « حركة دائمة ساعية إلى هدف ما ، لا تبلغه إلا فى النهاية القصوى مرة واحدة ، ثم تنتهى القطعة » [٣].

وقد قارن الدكتور فؤاد زكريا بين هذه الموسيقا الجديدة (موسيقا القطعة الواحدة) والموسيقا القديمة التى يعنى بها – فيما يرى البحث [٤] – الموسيقا الأندلسية (موسيقا النوبة أى القطعة المتكررة) ، فرأى « أن الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى فى الحالة الأخيرة (يعنى الموسيقا الجديدة) ، هى حالة انتظار دائم وتتبع مثابر للموسيقى التى تصل إلى ذروتها فى النهاية عندما تتجمع كل خيوط الفرقة الموسيقية وتياراتها ، وتتّحد كلها لتساهم فى الخاتمة الكاملة . أما الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى فى الحالة الأولى (يعنى الموسيقا القديمة) ، فهى حالة توقع الاكتفاء والانتهاء فى كل لحظة من اللحظات ويظل المغنى يدور حول نغمة القرار ، ويَعِدُ بها مستمعيه ، وسرعان ما يلبى رغبتهم ، فيصل إليها ، وعندئذ تنطلق أصواتهم معبرة عن الرضا ، مرددة نفس النغمة (آه!) وتظل هذه الدورات تتكرر طوال اللحن » [٥] .

وقد كان أخطر ما تجاوزت به هذه الموسيقا حدود تلك التى قبلها ، أن استقلَّتْ عن الغناء ، الذى كان الموسيقا الأولى الوحيدة التى استعانت فيما بعد أوّليتها بموسيقا الآلات . إنه لما صارت الآلات إلى ما سبق ذِكْرُه كثرةً وتنوعًا بحيث « تسيطر على علم فسيح من النغمات » [٦] طمحت موسيقاها إلى أن تعبّر وحدها عن المشاعر دون معونة أصوات الإنسان الغُفل ، أو كلماته وجمله وكلامه ، مهما تكن عموميّة تعبيرها ، بل إن « عموميتها هى أصل روعة هذا الفن » [٧] .

لقد عادت موسيقا العصر الحديث الجديدةُ – فيما يرى البحث – إلى مثل ما بدأت به قديمًا ،

---

(١) راجع علم الآلات الموسيقية للدكتور محمود الحفنى ٤.

(٢) راجع التعبير الموسيقى للدكتور فؤاد زكريا ٢٥.

(٣) السابق ٨٧.

(٤) راجع فى تعضيد هذه الرؤية تراث الغناء العربى للأستاذ كمال النجمى ٨٢، ١٤٥.

(٥) التعبير الموسيقى ٨٧.

(٦) علم الآلات الموسيقية للدكتور محمود الحفنى ٤.

(٧) التعبير الموسيقى ٤١.

حين كانت أصواتًا إنسانيّة غُفْلًا ، ولكنه عَوْد أكثر اقتدارًا وتطاولًا وتَعَقُّدًا .

ولقد كان على الشاعر الواعى بتولد عروض الشعر عن الموسيقا أن يجدد شعره ، فكان الشعر الحر . وقد ندّت عن نقاد هذا الشعر الجديد ، إشارات مختطفة إلى أن نشأته كانت إدراكًا للموسيقا الجديدة [١] .

لقد اقتضت الموسيقا الجديدة بيت الشعر الحر بخصائصه السابق ذكرها تفاعيل وطولًا وانقسامًا ومشابهة . فقد ذاب البيت فيما قبله وبعده من أبيات ، بحيث خرجت كلها حركة دائمة ساعية إلى هدف ما لا تبلغه إلا فى نهاية القصيدة ، فمن ثم لم يعد طول البيت فى نفسه وحده أو انقسامه أو مشابهته ، الأهم هنا ، بل طول القصيدة وانقسامها وتميزها بحيث تؤدى تلك الحركة التى جاشت بنفس الشاعر حين أنصت إلى قوالب الموسيقا الجديدة .

إن الذى يصل إليه البحث بعد تَفْصِيل جميع ما سبق مما يخص عروض الشعر ومما يخص بناءه النحوىّ ، أن الشاعر الواعي للحياة ، وجد هُوَّة واسعة بين الشِّعْر العمودى الذى يتّبعُ فيه موسيقا قديمة جدًّا ويستلهم كذلك طريقة حديث قديمة ، وبين مُقْتضي الموسيقا وطريقة الحديث الجديدتين ، فابتكر البيت الجديد بحيث يوافق الموسيقا الجديدة ، واجتهد أن يَبْنيه بناء نحويًّا صحيحًا يقترب من طريقة الحديث الجديدة ويتمثلها ويستلهمها . وقد صادف من البيت الجديد عونًا علي هذا البناء النحوى وحافزًا إليه ، لا لأنه بني ذلك البيت علي وَفْق مقتضي هذا البناء النحوى ، بل لأنهما معًا وليدا حياة واحدة ذاتِ إيقاع واحد .

ويرى هذا البحث أن الانطلاق فى دراسة كل ظاهرة من ظواهر التَّجديد ، عروضية كانت أو لغويّة ، من المنطلق السابق الذى انتهى إليه ، ضرورة فهم لا تكلُّفُ منطق ، ولا سيَّما أنه لاحظ تشابهًا واضحًا فى علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى ، بين الشعر العمودىّ للوشاحين وبين الشعر العمودى لشعراء الشعر الحر ، وكذلك بين الشعر الجديد الموشح وبين الشعر الجديد الحر .

* * *

---

(١) راجع حركات التجديد للدكتور الأهوانى ١٥، وحركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ساعى ٨٧، ١٦١، والتفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٦٣.

استعمال الجُمْلَتين الاسمية والفعلية

لقد كانت طريقة حديث العربى القديمة، معتمدة على الجملة الفعلية التى تفيد الحدث والزمن معًا فى شؤون حياته المختلفة كلها. ولم تكن تتجاوزها إلى الجملة الاسمية إلا إذا أراد المتكلم بيان شيءٍ ما نفيًا لشك خالج سامعه، أو إثباتًا لظن. قال الجرجانى: «إذا كان الفعل مما لا يشك ولا ينكر، لم يكد يجيء على هذا الوجه، ولكن يؤتى به غير مَبْنِيٍّ على اسم، فإذا أخبرت بالخروج مثلًا عن رجل من عادته أن يخرج فى كل غداة قلت: (قد خرج)، ولم تحتج إلى أن تقول: (هو قد خرج) وذلك ليس بشيء يَشُكُّ فيه السامع فتحتاج إلى أن تحققه، وإلى أن تقدم فيه ذكر المحدث عنه»[١].

وإنما كان ذلك من أجل أن فى الجملة الاسمية توكيدًا ومبالغة فى إسناد المسند إلى المسند إليه[٢]، ولا يكون التوكيد والمبالغة إلا فى أحوال خاصة مثّل لها الجرجانى فيما سبق، وخصوصيتها دليل انحصار استعمال الجملة الاسمية فى طريقة حديث العربى القديمة الدقيقة التى كانت تراعى فى بناء الكلام مقتضى الحال.

ثم تطورت طريقة حديث العربى، وافتقدت الحركات ودلالتها، ولا سيما فى الأندلس وفى العصر الحديث - كما سبق أن ذكرت - فصار العربى إذا أراد نسبَةَ فعلٍ (حدثٍ) ما أو ما أشبهه، إلى فاعله (محدثه) أو ما أشبهه، قدّم هذا على ذلك، ليعرف السامع اتجاه الإسناد ويفهم المراد. ومن ثم غلبت الجملة الاسمية على طريقة الحديث الجديدة، قال الدكتور السعيد بدوى: «تمثل الجملة الفعلية صفة من صفات فصحى التراث تختفى كلما هبطنا تَدْرِيجيًا فى أنماط المستويات الخمس إلى أن تختفى تمامًا أو تكاد، فى عامية الأمّيّين»[٣]، وقد أراد بالمستويات الخمسة فصحى التراث، ثم فصحى العصر، ثم عامية المثقفين، ثم عامية المتنورين، ثم عامية الأميين.

إن الشاعر - من خلال نماذج المقارنة - يتّبع فى شعره العمودى طريقة الحديث القديمة، وفى شعره الجديد طريقة الحديث الجديدة، فيستعمل الجملة الاسمية فى الثانى فى مثل ما يستعمل فيه الجملة الفعلية فى الأول، وفيما يلى تمثيل وشرح:

عندما تحدث ابن عربى عن علاقته بالله سبحانه وقدره عنده، فى قصيدتين من الشّعْرَيْن العمودى والموشح من المجتث، قال فى قصيدة الشعر العمودى:

---

(١) دلائل الإعجاز ١٣٥.

(٢) راجع الطراز العلوى ٢ / ٣١.

(٣) مستويات العربية المعاصرة فى مصر ١٧٤.

« جـمـعـت هـمـى عـلـيّـا فـمـا بـرحـت لـديّـا »[١]

وقال فى قصيدة الشعر الموشح :

« الحقُّ صوّرنى فى كل صوره »[٢]

وعندما وصف ابن خاتمة جمال الروض ، فى قصيدتين من الشّعْرَيْن العمودى والموشح من البسيط ، قال فى قصيدة الشعر العمودى:

« قد صنف الحُسْنُ منه كل متفقٍ وألف السعد منه كل مختلفِ »[٣]

وقال فى قصيدة الشعر الموشح :

« الروضُ أبدى ابتسامْ عن يانع الزهرِ »[٤]

وعندما شكا التطيلى بلواه فى قصيدتين من الشعرين العمودى والموشح من الرمل ، قال فى قصيدة الشعر العمودى :

« أَدْرِكانى ما أرى أن تدركا سدّت البلوى مناديح الجَسَدْ »[٥]

وقال فى قصيدة الشعر الموشح :

« حَـسْـبِـىَ الـلـه وحَـسْـبُـهْ فأنا قد ضاع حَسْبى »[٦]

وعندما ذكر السياب عذاب الشاعر ، فى قصيدتين من الشعرين العمودى والحر من السريع ، قال فى قصيدة الشعر العمودى (شاعر) :

« كـفّـن بـالأوراق آهـاتـه وارتـد يـرثـيـهـا بـآيـاتـه »[٧]

وقال فى قصيدة الشعر الحر (أسير القراصنة) :

« أجنحة فى دوحة تَخْفق
أجنحة أربعة تخفق
وأنت لا حبّ ولا دار »[٨]

وعندما ذكر الفيتورى الطغيان وبطش الإنسان بأخيه ، فى قصيدتين من الشّعْرَيْن العمودى والحر من الكامل ، قال فى قصيدة الشعر العمودى (إلى وجه أبيض) :

« وشربتَ كَرْمى ظالمًا
وأكلت بَقْلِى ناقمًا

---

(١) ديوانه ٣٩٤. وأشير هنا إلى أننى ألتزم فى كتابة ما أنقله من شعر مهما كان نوعه ، برسم ديوانه ؛ لما لهذا الأمر من أهمّية يأتى حديثها .

(٢) ديوانه ٨١ = ٢ / ٢٥٢.

(٣) ديوانه ٦٣.

(٤) ديوانه ١٨٩ = ٢ / ٤٦٥.

(٥) ديوانه ٣٩.

(٦) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ١ / ٣٠٩.

(٧) ديوانه ٢ / ١٥٩.

(٨) السابق ١ / ٦٦٨.

وتركت لى الحقدا »(١)

وقال فى قصيدته من الشعر الحر (ورقة على سطح القمر) :

« الذكريات تشدّنى يا أرض نحوك ..

أين سيدك الذى

جفَّتْ على شفتيه آثار الدماء »(٢)

وعندما ذكر بُلَند تغيّره وهجره لحاله الماضية ، فى قصيدتين من الشعرين العمودى والحر ، قال فى قصيدته من العمودى (شتاء محموم) :

« عودى . لقد أنكرت عهدك

فانتهى

ونسيت ظل شبابى

المرجوم »(٣)

وقال فى قصيدته من الحر (فى الأربعين) :

« لا تبحثى فى ناظرى عن موعد

أنا من سنين

لو تعلمين

ما عدت غير صدى خطاى الشرد »(٤)

لقد كان الشاعر – فى كل ما نقلته عنه – محتاجًا إلى الجملة الفعلية ، ليعبر عن وقوع الحدث فى زمان ما ، غير محتاج إلى الجملة الاسمية ، لأنه لم يرد إزالة شك ، ولا توكيدًا أو مبالغة ، فلذا استعمل – كما فى أمثلة العمودى – الجملة الفعلية ، غير أنه استعمل الجملة الاسمية فى شعره الجديد .

لقد أراد ابن عربى (جمع الهم) و (التصوير فى كل صورة) ، وأراد ابن خاتمة (تصنيف كل متفق وتأليف كل مختلف) و (إبداء ابتسام الزهر) ، وأراد التطيلى (سد مناديح الجسد) و(ضياع الحسب) ، وأراد السياب (تكفين الآهات) و (الخفْق فى الدوحة) ، وأراد الفيتورى (شُرْب الكرم وأكل البقل وترك الحقد) و (شد الفكر نحو الأرض) ، وأراد بلند (إنكار العهد) و (التحول إلى الشرود) .

لقد أرادوا جميعًا هذه الأحداث فى أزمانها ، وهو ما يقتضى استعمال الجملة الفعلية ، فميزّوا البيت العمودى من البيت الجديد ؛ إذ استعملوا الجملة الفعلية فى الأول ، والجملة الاسمية فى الآخر ، تمثُّلًا منهم واستلهامًا لأساليب التركيب الدقيقة المأثورة فى الأول ، واقترابًا من طريقة

---

(١) ديوانه ١ / ٨٤.

(٢) السابق ١ / ٥٨٥.

(٣) ديوانه ١٥٠.

(٤) السابق ٣٦١.

الحديث الجديدة وتمثلًا لها واستلهامًا كذلك فى الآخر .

ولولا هذا لكان على هؤلاء الشعراء أن يقولوا : (صورنى الحق فى كل صوره) ، و(أبدى الروض ابتسامًا عن يانع الزهر) ، و(قد ضاع حسبى) بدلًا من (أنا قد ضاع حسبى) وغيرها ، و(تخفق أجنحة فى دوحة) ، و(تشدنى الذكريات نحوك) ، و(ما عدت غير صدى خطاى الشرد) بدلًا من (أنا ما عدت غير صدى ...) وغيرها .

وقد لاحظ بعض نقاد الشعر الحر فيه هذه الظاهرة ، ورأى أن الشاعر فيه يقدم الاسم ليتمكن من خلاله من الدلالة على الشمول المتحقق فيه بتجرده عن الزمن . قال الدكتور أحمد بسام : « هناك ظاهرة أخرى لابد أن تثير انتباهنا فى القصيدة الحديثة هى طريقة استعمال الفعل والاسم . فالفعل الماضى – وكذلك الأمر – يكادان يتواريان خلف ركام من الأفعال المضارعة التى تملأ صفحات الدواوين الحديثة ... ويكثر استعمال الاسم كثرة استعمال المضارع ... والشاعر الحديث يبغى بتركيزه على هذين النوعين ، تحقيق صفة (الشمول) أو (الكلية) فى القصيدة ؛ فالاسم وحده هو الذى يتجرد من الزمن ، فيستطيع الشاعر أن يوحد فيه بين الماضى والحاضر والمستقبل ، أما المضارع فيفيد الحضور المستمر والمتجدّد »[(١)] .

إنه يضيف ظاهرة الميل إلى الجملة الفعلية المضارعية وسيأتى بحثها ، غير أننى أريد أن أؤخر التعليق على رأيه فى ظاهرة الميل إلى الجملة الاسمية ، لأن من النقاد من لاحظها أيضًا وأدلى فى تفسيرها بدلوه .

لقد نفى الأستاذ محمد بنيس أن يكون سبب هذه الظاهرة سيادة استعمال الجملة الاسميّة وتراجع استعمال الفعلية ، وجعلها من الاستعانة بالموقع المتقدم (وهو المبتدأ) على إظهار دلالات ثانوية للكلمات لم تكن لتظهر والجملة فعلية « فوجود الكلمة – الدالّ فى المطلع يعرضها لَمشهديّة استثنائية بها تكون الخصوصية الثانوية حاضرة بقوة ، وهو ما يصعب حصوله فى حال إخضاع بناء الجملة إلى الجملة الفعلية فى اللغة العربيّة ، فيكون التقديم خارقًا لهذه القاعدة ، ومميزًا للخصيصة الثانوية »[(٢)] .

إنه يشير – فيما يرى البحث – بخَرْق القاعدة ، إلى استعمال الشعر الحر للجملة الاسمية فى الموضع الذى تقتضى فيه أساليب التركيب العربية الدقيقة استعمال الجملة الفعلية . ويرى أن تقديم الاسم فيها تنبيه إليه وتركيز عليه . وجميع ما رآه الناقدان فى تقديم الاسم فى الجملة الاسمية من معان ومقاصد لا يخرج عما رآه القدماء فيه من توكيد ومبالغة . ولكن معنى كلام الناقدين أنه قد حدث تطور عام فى مقاصد الشعراء وتقنيّاتهم الفنية وأساليبهم ، أدى إلى إيثار الجملة الاسمية ، فى حين أن المقارنة التى قام بها هذا البحث قد أثبتت أنهم ميزوا فى هذا بين شعريْهم القديم

---

(١) حركة الشعر الحديث ٢٣٨، ٢٣٩.

(٢) الشعر العربى الحديث للأستاذ محمد بنيس ١٦٧.

والجديد ، فمن ثم رجح تفسير ذلك الاستعمال بأنهم يتمثلون ويستلهمون فى القديم طريقة الحديث المأثورة الدقيقة ، وفى الجديد طريقة الحديث الجديدة غير الدقيقة .

وتنبغى الإشارة إلى كثرة ورود الجملة الاسمية التى مبتدؤها ضمير التكلُّم ، فى البيت الجديد ، كما فيما سبق من قول التطيلى :

« فأنا قد ضاع حسبى » ،

وقول بلند :

« أنا من سنين
لو تعلمين
ما عدت غير صدى خطاى الشُّرد » ،

وكما فى قول ابن عربى فى قصيدة من الشعر الموشح من المجتث :

« أنا الإمام الذى ضمّ المواكبْ ...
أنا من نسل طىّْ »[١] ،

وكما فى قول التطيلى فى قصيدة من الشعر الموشح من الرمل :

« أنا بالوجد خليق »[٢] ،

وكما فى قول ابن سهل فى قصيدة من الشعر الموشح من الرمل :

« أنا أشكره فيما بقى »[٣] ،

وفى مثلها من البسيط :

« إنى عن الأعين المراضِ   راضِ   فاسق العميدْ »[٤] ،

وكما فى قول الفيتورى فى قصيدته (إيقاعات على طبل شرقى !) من الشعر الحر من الرمل :

« وأنا فى ظل تاريخك أختالُ
وفى ضوء معانيك أغنّى »[٥] ،

وكما فى قول البياتى فى قصيدته (نهاية) من الشعر الحر من الكامل :

« أنا والزمان سنلتقى
فى ذلك الدير البعيد »[٦] ،

وفى قصيدته أيضًا (الرحيل الأول) من الشعر الحر من الكامل :

« وأنا ، أنا وحدى أجوبْ

---

(١) ديوانه ٨٢ = ٢ / ٢٥٣.

(٢) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ١ / ٣١٠.

(٣) ديوانه ٢٨٤ = ٢ / ١٨٣.

(٤) ديوانه ٣٣٥ =٢ / ٢٣٨.

(٥) ديوانه ٢ / ٤٧٠.

(٦) ديوانه ١ / ١٢٤.

عرض البحار مع الغروبْ »[١] .

إن هذا الملمح البنيوى - فيما يرى البحث - أثرُ اعتداد الشاعر بنفسه ، وكثرته فى أبيات الشعر الجديد خاصة علامة على حضور نفسه القوى فى تجديده . ويرى هذا البحث أنه إذا كان ميل الشاعر فى شعره الجديد إلى استعمال الجملة الاسميّة - كما سبق - (واقعيّةً) ينتهجها - وسواء أكان عالمًا بسمات هذا المذهب أم لم يكن كذلك - كان حضور نَفْسه القوى فى شعره الجديد أيضًا من خلال كثرة استعمال ضمير المتكلّم مبتدأ (وُجوديّةً) متعلِّقةً بتلك الواقعية - وسواء أيضًا أكان بسمات هذا المذهب عالمًا أم لم يكن - رغبةً منه فى أن يُفْسح لنفسه مكانًا فى هذا (الواقع) الذى يحاكيه[٢] . ومما يؤكد ذلك الفهم أنه يبرز نفسه (أنا)فى مواطن ضعفه - كما فى حديثه عن وجده وتذلله للمحبوب وضياعه - مثلما يبرزها فى مواطن قوّته - كما فى حديثه عن سيادته واختياله .

* * *

(١) ديوانه ١ / ١٧٧.

(٢) راجع فى كتاب الدكتور أحمد بسام حركة الشعر الحديث ٣٨٩ - ٣٩٠، جَمْع الشاعر بين الوجوديّة والاشتراكية ، وهذه الأخيرة تختلط بالواقعية التى هى « مذهب أدبى يعتمد على الوقائع ، ويُعْنَى بتصوير أحوال المجتمع » ، أما الوجودية فهى مذهب يقوم « على الحرية المطلقة ، التى تمكن الفرد من أن يصنع نفسه ويتخذ موقفه كما يبدو له ، تحقيقًا لوجوده الكامل » والمثاليّة ضدّ الواقعية . المعجم الوسيط مادّتا (وقع ، وجد) .

استعمال الجملتين الفِعْلِيّتين الماضويّة والمُضارعيّة

تفيد الجملة الفعلية – دون الاسّمية – بيان زمن وقوع الفعل (الحدث) أو ما إليه . فإذا كان وقوعه قد تمَّ وانتهى دلت على هذا بصوغ الفعل (المسند) فيها على صيغة من صيغ (الماضى) ، وإذا كان يتمُّ الآن دلت على هذا بصوغه على إحدى صيغ (المضارع) ، وكذلك إذا كان وقوعه مستمرًا إلى المستقبل أو سيتم فيه . فإذا كان الفعل (الحدث) هنا هو (الرؤية) وأراد المتكلم أن يفيد السامع أنه قد أتمه وانتهى منه ، قال له : رأيتُ ، وإذا أراد أن يفيده أنه كائن منه الآن ، قال له : أرى ، وكذلك يقول له هذا القول نفسه إذا أراد أن يفيده أنه كائن الآن وبعد الآن ، أو بعد الآن فقط ، ولكنه يضيف فى الحالة الأخيرة قرينة الزمان المستقبل ليمنع التباس مراده .

لقد سبق أن البحث اتجه فى الإعداد للمقارنة ، إلى كلٍّ قصيدتين قديمة عمودية وجديدة (من الشعر الموشح لقدماء المجددين أو من الشعر الحر لمحدثيهم) متفقتين فى أصل معنويٍّ واحد . وقد أوضحت المقارنة أن الشاعر مال إلى إفادة أن الفعل (الحدث) قد تم وانتهى ، فى بيته القديم العمودى ، وإلى إفادة أن الفعل (الحدث) نفسه أو مُشْبِهه يتم الآن ، فى بيته الجديد . وقد وقف البحث من خلال مراجعة ذلك ، على أن هذا الشاعر يؤثر فى بيته القديم العمودى أن يكون مثاليًّا متعلقًا دائما بما كان . ومن لوازم المثالية نسبة الأفعال (الأحداث) إلى الماضين والزمن الماضى ، ولا سيما الجليلة منها أو الحبيبة ، والطموح إلى ما فعله الماضون وما حدث من قبل . ووقف البحث أيضًا فى الوقت نفسه على أن هذا الشاعر يؤثر فى بيته الجديد أن يكون واقعيًّا يراقب ما يكون أمامه ويثبته . ويرى البحث ارتباط هذا الأمر بنوع البيت ، غير أنه يكتفى الآن بالإشارة إلى أنّ كلًّا من البيتين القديم والجديد ، جذب الشاعر إلى زمن نشأته العروضية التى لن ينفصل عنها أبدًا ، فأثر هذا فى صياغته للجملة الفعلية ، وفيما يلى تمثيل وشرح :

عندما ذكر ابن عربى حبّه لله الذى يؤثر أولياءه على سائر خلقه ، فى قصيدتين من الشعرين العمودى والموشح من المجتث ، قال فى قصيدته من الشعر العمودى :

« قد كنتُ عبدًا مطيعًا ... إذ كنتُ مَلكًا سرِيًا
أجرى لى الله جودًا ... من تحت عرشى سَرِيًا
وأسقط الجذع قوتًا ... علىّ رطبًا جنيًا »[1]

وقال فى قصيدته من الشعر الموشح :

« أهيم وجْدًا بمن ألقى عليًا

(١) ديوانه ٣٩٤.

قولًا ثقيلًا أتى منّى إليّا

أعوذ منه به يا صاحبيّا »[١]

وعندما ذكر ابن سهل لَوْم عذّاله ، فى قصيدتين من الشعرين العمودى والموشح من البسيط ، قال فى قصيدته من الشعر العمودى :

« قالوا : عهدناك من أهل الرشاد فما   أغواك ؟ قلت : اطلبوا من لحظه السببا»[٢]

وقال فى قصيدته من الشعر الموشح :

« يقول لى عُذّلى كم تصبو

وقد تقرّحَ منك القلبُ »[٣]

وعندما وصف ابن سناء أفعال حبيبته به ، فى قصيدتين من الشعرين العمودى والموشح من الرجز ، بنى قصيدته من الشعر العمودى كلها على الجمل الفعلية الماضوية ، فكان مما قال :

« كمْ وَعَدَتْ وكذّبت   وأوعـدَت وصـدَّقـتْ

وعاقبت وما ارعوتْ   وقـتـلـتْ وما اتـقـتْ

وسـوّفـت ومـا وَفَـتْ   وأَعْـطَشَـتْ وما سقَتْ

وسـدَّدَتْ أسـهـم عَـ   ـشْبِ بالتَّجنى فُوّقَتْ »[٤]

وقال فى قصيدته من الشعر الموشح :

« تـزيـد فـى بـلائـى   والـنـفـس تـشـتـهـيـهـا

ولا أرى دوائـى   إلا بـريـق فـيـهـا »[٥]

وعندما ذكر الفيتورى مقدار الحب وما بذله من أجله ، فى قصيدتين من الشعرين العمودى والحر من الرجز ، قال فى قصيدته من الشعر العمودى (قطرة ضوء) :

« لم يبق فى الوجود

كائن سوانا لم يَنَمْ

نحن الذين نقطر الضوء

بأجفان الأمم

يا كم تكحلّنا بليلٍ

وتدثّرنا بهَم !

وكم مشينا فوق شوك اليأس

من نجم لنجم

---

(١) ديوانه ٨٢ = ٢ / ٢٥٤.

(٢) ديوانه ٧٥.

(٣) ديوانه ٢٨٨ = ٢ / ١٨٧.

(٤) ديوانه ٢ / ٣٦٨.

(٥) دار الطراز ١٢٩.

وكم حرثنا حقلنا ..
بفأسنا الأعمى الأصم
وكم حصدناه .. حصدنا
ما زرعنا .. ثم لم !!»[(١)]

وقال فى قصيدته من الشعر الحر (العودة من أرض الغربة):

«أحلم .. ثم أنفض الدهشة
عن عينيّ ..
أستغرق فى شعبى ..
من يوقظنى ؟
من الذى يدق سجنى ؟
من يهزنى ؟
يخلع بوابة تاريخى
يضيئنى
يخلقنى
ينثرنى حبة رملٍ فى جبال وطنى
يكتبنى حرفًا صغيرًا
فى نضال وطنى ! »[(٢)]

لقد آثر ابن عربى أن يقول فى قصيدة العمودى: (قد كنت عبدًا مطيعًا) وفى قصيدة الموشح: (أهيم وجدًا)، وآثر ابن سهل أن يقول فى قصيدة العمودى: (قالوا) وفى قصيدة الموشح: (يقول لى عذلى)، وآثر ابن سناء أن يقول فى قصيدة العمودى: (وعدت وكذّبت وصدقت وعاقبت ...) وفى قصيدة الموشح: (تزيد فى بلائى ... ولا أرى دوائى)، وآثر الفيتورى أن يقول فى قصيدة العمودى: (تكحلنا ... وتدثرنا ... مشينا ... حرثنا ... حصدنا) وفى قصيدة الحر: (أحلم ... أنفض ... أستغرق). وقد كان دافعه إلى هذا وذاك - كما رأى البحث - واقعيته فى هذا ومثاليته فى ذاك، اللّتين اقترنتا فيهما بنوع البيت، فحفزتاه إلى ما استعمله من بناء نحوى.

وتنبغى الإشارة هنا إلى كثرة مجىء الجملة الفعلية المضارعية، ندائيّة فى البيت الجديد خاصة، كما فيما سبق من قول ابن عربى:

«أعوذ منه به يا صاحبيا»

---

(١) ديوانه ١ / ١٧٤ - ١٧٥.
(٢) ديوانه ٢ / ٦٣٨ - ٦٣٩.

وكما فى قوله فى قصيدة من الشعر الموشح من البسيط :

« يا طالب العلم بالأسرار ...

يا سائلى عن مقام الرُّوحِ ...

يا سائلى أين حظ الجسم »[(١)]

وكما فى قول التطيلى فى قصيدة من الشعر الموشح من الرمل :

« يا أبا حفص إشاره »[(٢)]

وكما فى قول ابن خاتمة فى قصيدة من الشعر الموشح من البسيط :

« يا خاذلى فى الهوى »[(٣)]

وكما فى قول ابن سهل فى قصيدة من الشعر الموشح من البسيط :

« يا طلبى ارضَ أو فعاتب »[(٤)]

وكما فى قول البياتى فى قصيدته (المزيفون) من الشعر الحر من الكامل :

« يا آكلًا لحمى ولحم أخيك حيًّا

يا خيوط العنكبوت

يا آكلى إنى أموت

من أجل أن أهب الحياة

إليك إنى ، يا خيوط العنكبوت

إنى أموت »[(٥)]

وكما فى قول بلند فى قصيدته (غصن وصحراء ومظَفّر) من الشعر الحر من الرمل :

« أصحيح ... يا مظفَّرْ

ظَلَّ ذاك الغُصْن رغم الموت ..

أخضر »[(٦)]

وقد كرر النداء فيها ، وبناها عليه ، وكما فى قول الفيتورى فى قصيدته (إيقاعات على طبل شرقىّ) من الشعر الحر من الرمل :

« أيها الشيخ المغنى ...

أترى يا شيخ لبنان المغنى »[(٧)]

وقد كرّر النداء فيها ، وبناها عليه كذلك .

---

(١) ديوانه ١٩٨، ١٩٩ = ٢ / ٢٩٧، ٢٩٩.

(٢) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ١ / ٣١٠.

(٣) ديوانه ١٩٠ = ٢ / ٤٦٦.

(٤) ديوانه ٣٢١ = ٢ / ٢٢٤.

(٥) ديوانه ١ / ٢٨٤.

(٦) ديوانه ٣٩٩.

(٧) ديوانه ٢ / ٤٧٠، ٤٧١.

إن طريقة حديث الناس مرتبطة بالحوار، بل إنه جوهرها، والحوار مرتبط بالنداء، بل ربما جاز أن نَعُدّه جوهره أو أحد أركانه[١]. وقد وقف البحث من خلال مراجعة نماذج المقارنة، على ارتباط الحوار بالشعر الجديد خاصة، لأن الشاعر الواقعىّ فيه، يريد أن يمثّل للملتقّى صورة طريقة الحديث ليقنعه بتعبيره عنه وعن هذه الحياة القائمة. أما فى شعره القديم فالغالب على نظرته إلى لغته أنها لغة كتابة لا يعد الحوار جوهرًا فيها ولا ركنًا[٢]. وقد بلغ فى ذلك أن بنى قصيدته الجديدة من أولها إلى آخرها على تقنية الحوار والنداء، كما فى قصيدتى بلند والفيتورى المشار إليهما، وقد عُدَّت هذه التقنية مما استعاره الشعر الحر من المسرحية[٣]، وما هذا إلا لأصليتها فى المسرحية من ناحية، ولقلتها فى الشعر العمودى من ناحية أخرى.

وأضيف الآن إلى ما سبق أن ذكرته من ارتباط استعمال كل من الجملتين الفعليتين الماضوية والمضارعية، بنوع البيت، هاتين الملاحظتين التاليتين:

أولًا – حقق الشاعر بكثرة استعماله للجملة الفعلية المضارعية الندائية، فى بيت الشعر الموشح، غاية أخرى، هى تمكين المغنِّى – الذى يقول له شعره الموشح – وجَوْقته، من التطريب بإرسال الصوت من خلال مد حرف النداء وما يغلب أن يكون فى المنادى كذلك من مدّ، إلى مدًى بعيد وزخرفة الغناء فى خلال ذلك. ولعلنا إذا وضعنا تلك النداءات متجاورة هكذا:

(يا طالب العلم، يا سائلى، يا أبا حفص، يا خاذلى، يا طلبى)

وقفنا على عناصر مدٍّ كثيرة فى كل مرة، ينفذ منها صوت المغنى وجوقته إلى غايته[٤].

ثانيًا – فسّر الدكتور أحمد بسام كثرة استعمال الشاعر للمضارع فى بيت الشعر الحر – على النحو السابق ذكره من قصيدة الفيتورى من الشعر الحر (العودة من أرض الغربة) – بأنها بمثابة تقفية داخلية تَعْويضيَّة عما افتقده هذا البيت الحر مما سماه هذا البحث فيما سبق (المشابهة)، «فإن لم يكن هذا النوع من التكرار لفظيًا، فهو زمانى وصياغى، ويحقق الفنية نفسها التى يحققها التكرار اللفظى»[٥].

لقد سبق أن ذكرت ملاحظته طُغْيان الأفعال المضارعية – مع الأسماء – على الأفعال الماضوية – وهو ما أثبته هذا البحث – وتَفسيره ذلك بأن المضارع يفيد الحضور المستمر والمتجدد، ومن ثم يُمكّن الشاعر من الحصول على دلالة الشمول التى يريدها لقصيدته الجديدة، وقد خالفه

---

(١) راجع اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة للدكتور محمد العبد ٨٤.

(٢) راجع السابق نفسه.

(٣) راجع عن بناء القصيدة العربية الحديثة للدكتور على عشرى زايد ٢٠٩.

(٤) مازالت من هذا الأسلوب بقية فى الغناء المعاصر، فى مثل ترديد المغنى (يا حبيبى) مرسلا بها صوته إلى أبعد مدى، وكذلك ما أشبهها من (يا ليل، يا عين)، وإن لم يكن فيهما عناصر المد المتعددة.

(٥) حركة الشعر الحديث ٢٧٥ وراجع ما قبلها.

البحث فى مقصود الشاعر من استعمال الحضور المستمر المتجدد الذى فى المضارع كما سبق. وهو يضيف هنا أن الشاعر يستفيد من تكرار المضارع صيغة - إن لم يكرره كما هو لفظه - إيقاعًا إضافيًا يزيد موسيقية عروض البيت الحر. وهو - فيما يرى البحث - تفسير مقبول، لأن هذا الشاعر يحتاج حقًّا إلى دعائم تؤدى مع إيقاع العروض الجديد إلى إدراك الموسيقا الجديدة الكثيرة الأنغام المختلفة.

وقد ذكر بعض الباحثين أن سبب هذه الظاهرة حرية استعمال الشاعر فى بيت الشعر الحر، لعدد التفاعيل [١]. وهو ما يضيف إليه هذا البحث أن يربطه بحين مطابقة الفعل المضارع للتفعلية المستعملة [٢]. إن مراجعة ما وقع بقصيدة الفيتورى السابقة الإشارة إليها، تثبت أن هناك تطابقًا حدث بين صيغ الأفعال أو الجمل الفعلية المضارعية كلها وبين التفاعيل كما فى:

(يُضيئنى = متفعلن)، و (يَخْلُقُنى = مستعلن)، و (يَنثُرُنى = مستعلن)، و (يكتبنى = مستعلن).

وكما فيما فعله بلند بصورة مختلفة فى قصيدته (وغدًا نعود) من الشعر الحر من الكامل؛ إذ جعل يكرر قوله: «وستذكرين = متفاعلان»، و «وستكذبين وتصدقين = متفاعلن متفاعلان» [٣].

إن هاتين الملاحظتين بيان آخر لوجه آخر من وجوه ارتباط استعمال الجملة الفعلية المضارعية بالبيت الجديد.

* * *

---

(١) راجع الشعر العربى الحديث لموريه ٣٤١.

(٢) ذكر الدكتور إميل يعقوب فى المعجم المفصل فى علم العروض أن التطابق هو «توافق الجزء (التفعيلة) مع الكلمة المكتوبة كتابة عروضية فى عدد الحركات والسكنات وترتيبها، نحو كلمة (جميل) الموازية (لفعولن) فى بحر الطويل» ١٩٥ - ١٩٦.

(٣) راجع ديوانه ٢١٧.

استعمالُ الجُمْلَة فى البَيْتِ الأخير

أوّلُ القصيدة هو الذى يبدأ قَرْع سَمْع المتلقِّى ، وآخرها هو الذى يَتَعَلَّق به ؛ ولذا كانا أخطر أجزاء القصيدة شأنًا ، وكان على الشاعر أن يجوّدهما لتستحوذ قصيدته على عناية المتلقى . ولقد انتبه الشعراء والنقاد إلى هذا الملْمح البنائىّ منذ زمن متقدم ، حتى لقد عَلَّق ابن رشيق على ذلك بأن نبّه الشاعر إلى أن يكون أولُ القصيدة مفتاحَها وآخرها قُفْلها[١] ، ومعنى هذا أن تكون محكمة البناء ، قد تجاذب أولها وآخرها .

ولقد كان الشاعر القديم يجتهد أن يجوِّد بناء أول قصيدته وآخرها ، ولكنه كان محدودًا بحدود الشعر العمودى ، فلم يستطع أن يحقق تجاذبهما على ذلك النحو الذى يخرجهما كالدائرة المحكمة . وليست حال الشعر العمودى للوشاحين وشعراء الشعر الحر ، ببعيدة من تلك الحال .

ولما تطورت الموسيقا إلى قالب (النَّوْبة) المتكررة ، فى الأندلس ، وإلى قالب (القطعة) الواحدة ، فى العصر الحديث ، طمح الشاعر إلى أن يدركها بعروض قصيدته الجديدة ، وببنائها النحوى كذلك ، من أجل أن تخرج كالدائرة المحكمة ، ولا سيما قصيدة الشعر الحر ، لأن الموسيقا الجديدة التى انبنت على إدراكها هى موسيقا القطعة الموسيقية الواحدة ، أماالموسيقا الجديدة التى انبنت الموشحة على إدراكها فهى موسيقا (النوبة) وهى قطعة موسيقية تُكرر .

لقد كان من إحكام الوشّاح لقصيدته الجديدة أولًا أنْ حَصَر طولها فى عدد قليل من الأبيات[٢] . ثم بنى أوَّلها (قُفل المطلع) على أن يكون فى قَدر القسم الثانى (القفل) مما بعده من قِسْمَى كلِّ بيت ، بحيث يكون بآخر هذه القصيدة الموشحة قُفْل (يُسَمّى الخَرْجة) فى مثل مقدار أولها (قفل المطلع) .

وقد كان يجتهد قبل إبداع موشحته ، أن يجوّد قُفْلين متساويين ، ويميِّزهما بما لا يصرفهما عن سَمْع متلقيهما ، ويخصّ أحدهما بما يكسبُهُ طرافة واضحة من خصائص المبنى والمعنى ، لأنه سيكون الخرجة التى « هى أبْزار الموشح وملحه وسكّره ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة ، وقولى السابقة لأنها التى ينبغى أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح فى الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية »[٣] ، كما قال ابن سناء الملك . ولقد كان من آثار تميُّز قفل الخرجة أن بقى رغم ذهاب سائر أبيات الموشحة ،

---

(١) راجع العمدة لابن رشيق ١ / ٢١٨، ٢٣٩.
(٢) راجع دار الطراز لابن سناء ٣٢.
(٣) دار الطراز ٤٣.

عالقًا بحوافظ الناس دون أن يعرفوا له صاحبا [١].

إنه إذا أفلح فى إبداع هذين القفلين – ولا سيما الذى سيكون الخرجة – فبها ونعمت ، وإذا أخفق كان عليه أن يعتمد على شعر غيره ليضمن قبول الناس وبعد الصيت وبقاء الذكر ، ولا يَغامِرَ فيتعصب لعمله على ضَعْفه فيذهب أدراجَ الرياح [٢] .

إن هذا الشاعر الذى أعد قُفْلى أول الموشحة وآخرها ، لا يجد إشكالًا فى استعمال قفل المطلع ، لأنه يبدأ به ، فأما قفل الخرجة فمُشكل لاحتياجه إلى أن يمهّد له بحيث يأتى مقبولًا معقولًا . وقد اتّبع الوشاحون فى إيراد ذلك نهجًا غالبًا ملائمًا لأصل غاية تجديدهم ، وذلك أنهم جعلوا قفل الخرجة المعد سلفًا ، مقول قول ، فطرحوا عن أنفسهم هذا الهمّ الدائم وَصْلَ الخرجة بما قبلها ، وزادوا بناء الموشح النحوى قُربًا من طريقة الحديث الحوارية بطبعها ، ولذلك كله جعل ابن سناء الإتيان بقفل الخرجة عادةً « وَثْبًا واستطرادًا وقولًا مستعارًا » [٣] .

وقد اتبعوا فى فعل هذا القَوْل نهْجًا غالبًا كذلك ، وذلك أن يكون ماضيًا بمعنى الغناء ولفظه أو بمعناه دون لفظه ، فخرج أسلوب الوشاح وكأنه تعليق على ما رَصَده بقوله : لهذا الذى يكون أمامى دائمًا قلت كيت وكيت .

لقد أفلح ابن خاتمة مثلًا فى إبداع قفلى مطلع وخَرْجَةٍ من البسيط ، هذا هو قفل المطلع :

« قُلْ يا غزالْ من خطّ واوين   فُوَيْق خَدَّين بلا مثالْ » [٤]

وهذا هو قفل الخرجة :

« وَجْهَ الهلالْ قُل لى يا نورْ عَيْنى   تَمْطُلْ كذا دَيْنِى يكفى المطالْ » [٥]

فأما قفل المطلع فبدأ به أبياته الموشحة ، وأما قفل الخرجة فختمها به ومهّد له لأنه كان فى سياق حديث عما يكون من المحبوب ، وكان التمهيد أن قال قبله :

---

(١) راجع ديوان الموشحات الأندلسية ، فى مواضع كثيرة ، وحركات التجديد للدكتور الأهوانى ٨٧.

(٢) راجع ابن سناء للدكتور الأهوانى ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، وفى أصول التوشيح للدكتور غازى ١٢٩، والموشح الأندلسى لستيرن ٨٧. ولقد أشار ستيرن إلى اقتباس الخرجة ثم قال : « الشاعر حين يقتبس خرجة موشحة مشهورة ، بل ويقدمها فى صورة تضمين ، لا يدع مجالًا لتخمين ، إنما يبرهن بجلاء على أنه لا ينظر إلى المحاكاه بوصفها عارًا ينبغى سِتره ، بل على العكس يراها عنوانًا على الشرف الذى يسعى جاهدًا إلى إحرازه لدى جماهير المتلقين » . وأشير إلى نمط من الموشحات يَلْزم فيه اقتباس الخرجة ، هو (المكَفِّر) الذى يكَفِّر فيه الوشاح بموشحته ما فى موشحة غيره من مجون وتطاول . قال ابن سناء : « ما كان منها فى الزهد يقال له المكفِّر ، والرسم فى المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافى أقفاله ، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدلّ على أنه مكفّره » دار الطراز ٥١. وقد لاحظت أن هذا إنما كان كذلك لأن خرجة ذلك الموشح المكفَّر تكون أشد أجزائه كلها مجونًا وتطاولًا .

(٣) دار الطراز ٤١.

(٤) ديوانه ١٩١ = ٢ / ٤٦٨.   (٥) ديوانه ١٩١ = ٢ / ٤٦٩.

« فإذْ أتى خاطِرْ شَدَوْتُهُ - تَنْبيهْ - : »

ولقد أخفق ابن سناء فى إبداع قفل للمطلع من الطويل على وَفْق قفل خرجة أفلح فى إبداعه، فاعتمد فى الأول على مطلع مشهور لإحدى قصائد المتنبى، فقال:

« ليـالـيَّ بَـعْـدَ الـغـيـابْ شُـكُـولُ   طوال ولَيْلُ العُشّاقْ طَويلُ »[١]

على وفق هذا القفل للخَرْجة:

« عُشَاقى مسامير البابْ فقولوا   لهمْ إنَّ صَدْرى قد ضاقْ فزولوا »[٢]

فأما قفل المطلع فبدأ به أبياته الموشحة، وأما قفل الخرجة فختمها به ومهد له لأنه كان فى سياق حديث عما يكون بين الغانية وعشاقها، وكان التمهيد أن قال قبله:

« فقالت وهُمْ تحت الطّاقْ قُعودُ »

وعلى هذا النحو نشأت الجملة الفعلية الماضوية فى آخر الموشحة، وألح الوشاحون على استعمالها كما بدا من استعمال ابن خاتمة (شَدَوْتُهُ ...)، وابن سناء (قالت ...)، وكما يبدو من قول ابن سناء نفسه فى بيان صناعة الموشَّح: « لا بد فى البيت الذى قبل الخرجة (يعنى الدَّوْر وهو القسم الأول من البيت) من قال أو قلت أو قالت أو غنّى أو غَنّيت أو غَنَّتْ »[٣]، فلم يذكر سوى فعلين ماضويين.

وقد كان من إحكام شاعر الشعر الحُرّ لقصيدته الجديدة أن تصّرف فى أطوال أبياتها وضبطها بحيث تبدأ قصيرة ثم تطول ثم تنتهى قصيرة كما بدأت، لتخرج حركة القصيدة على وفق حركة القطعة الموسيقية، تبدأ هادئةً قليلًا قليلًا، ثم تصعد قليلًا قليلا، ثم تنتهى هابطة هادئة كما كانت قليلًا قليلا، دون أن يمتنع وُجودُ تَذَبْذُب قليلٍ فى كلِّ مرحلة لا يؤثر فى اتجاهها العام؛ فلقد أصبح هذا الشاعر « محتاجًا إلى أن يصوغ الشكل الإيقاعى الخاص الذى يمكنه أن تستقرّ عليه القصيدة بوصفها شعورًا واحدًا. وهذا الشكل لا يشمل السطور وحدها (يعنى الأبيات) ولكنّه - ككلِّ شكلٍ فنّىٍّ - يحتوى على أجزاء أو فصول، تتدرج فى الارتفاع نحو القمة ثم تنحدر إلى النهاية »[٤]، ولا ريب فى أن الشكل الفنى الذى يتبعه الشاعر خاصّة هنا هو (القطعة) الموسيقيّة الواحدة السابق ذكرها.

ثم كان هذا الشاعر يزيد إحكام قصيدته على النحو السابق، بتكرار ما قاله فى أوّلها، وكأنه بإعداد بداءتها قد أعدّ نهايتها، مما يذكرنا صنيع الوشّاح حين كان يُعدُّ قُفْلى المطلع والخرجة أولًا، وإن كانت النهاية فى قصيدة الشعر الحرّ هى البداءة عَيْنها، وغرضهما جميعًا - ولاسيَّما شاعر الشعر الحر - إخراج القصيدة الجديدة كالدائرة المحكمة.

ولقد كان على شاعر الشعر الحر أن يمهّد لذلك باختيار تجربته التى سيعرضها فى خلال

---

(١) دار الطراز ١٥٠.   (٢) السابق ١٥٢.

(٣) السابق ٤٢.   (٤) موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ١٢١.

قصيدته الجديدة ، بحيث يكون قد انتهى فيها إلى مثل ما بدأ به ، وهو ما لم يُعَنِّتْهُ ، لأن المناخ الذى ألمَّ بشعراء الشعر الحر عندئذ ، كان مزاجًا من الحزن واليأس وما إليهما ، نتيجة عوامل كثيرة [١] ، فكان عُروض تلك التجارب اليائسة واردًا بكثرة دونما احتيال فى البحث أو الاختراع .

هذا مثال لذلك ، قصيدة البياتى (النار والكلمات) من الشعر الحر من الرمل ، التى تعبر عن تجربة انتظار المُنقِذ (الإبداع) دون جدوى :

« عندما استيقظ حُبِّى
كان ثلج العالم الأسود ، ربِّى
يَغْمُرُ الغابة
يطفو فوق هُدْبى
كان قلبى
موحشًا مكتئبا
جائعًا منتحبا
مثلَ طفل ، مثلَ عصفورٍ يُغَنِّى
فى صحارى عَطَشى
فى ليل حُزنى
كنت لا أملك إلا النار والعشبَ
وكنتُ
كلما شبّ لظاها
شبّ ... صِحْتُ :
أيها النارُ أضيئى كلماتى
واصنعى منها وجودًا لحياتى
فهى خبزى وسلاحى
وجناحى
وأنا من دونها أعمى
وصِحْتُ ...
وتَمَزَّقْتُ ، وكان الثلجُ ربى
يغمر الغابةَ
يطفو فوق هُدبِى
عندما استيقظ حُبِّى » [٢] .

---

(١) راجع فى كتاب الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ، الفصل الذى قدمه عن ذلك .
(٢) ديوانه ١ / ٤٥٣ - ٤٥٤.

هذا رجل انتبه فجأة ليجد العالم قد استولى عليه الظلم ، وطغى جبروت القوىّ ، وبغى ، فاشتدّ إحساسه بالغُرْبة فيه ، ولم يكن يملك من وسيلة إلى كشف ذلك الزيف الذى حوله ، إلا كلماته ، فاستغاث نار الإبداع ، صارخًا متوسلًا أن تنفث فى كلماته وَهَج الشعر ، ثم صرخ به فى وجه ذلك العالم الظالم ، فأهلك نفسه بصراخه ، وظَلّ ثقل ذلك البغى جاثمًا على صدره .

إنها تجربة مستديرة ، وصل فى آخرها إلى مثل ما كان عليه فى أولها . وقد أعانته على تدوير عروض القصيدة وبنائها النحوى جميعًا – إذا جاز هذا التعبير ، فوُفّق إلى صناعة الدائرة المحكمة المقصودة .

ومن ثم لم يستطع البحث أن يقبل ما قالته نازك الملائكة فى فصل بعنوان (الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة) . لقد رأت أن من سمات الشعر الحر تَدَفُّقه ، بحيث « تبدو القصائد الحرة وكأنها لفرط تدّفقها ، لا تريد أن تنتهى ، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد »[١] ، وقد أرادت بتدفقه سهولة تأتّى عروضه وتتابع تفاعيله وأبياته .

ثم قالت : « يلوح لنا ، من مراجعة الأساليب التى يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة ، أنهم شاعرون ، ولو دون وعى ، بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعى فى الوزن الحر ، ولذلك يلجأون إلى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة . ومن تلك الأساليب اختتام القصائد بتكرار مطلعها »[٢] .

وقبل أن أعلّق على رأيها أذكر أن بعض الباحثين قد خالفها ، ورأى « أن السبب الرئيسىّ لهذه النهاية أن الشاعر قد خمد توقُّده العاطفى ، ولم يعد قادرًا على نقل أحاسيسه الخفّية الغامضة ، لذا يؤثر أن يترك القارئ مع نفس الأحاسيس الغامضة غير المحددة ، بتكرار أبيات المطلع »[٣] .

إن نقد نازك شكلى ، ونقد هذا الباحث معنوى ، ولكنهما جميعًا وَقعا فى أمرين :

الأول – البعد عن حقيقة ما يحمل الشعراء فى قصائدهم الجديدة على هذا الأسلوب .

الآخر – تعميم الحكم بإخفاق استعمالهم لهذا الأسلوب .

أمّا الأمر الأوّل فقد سبق توضيحه ، وأما الأمر الآخر فمخالف لمقتضى الدقة ؛ فقد سبق بيان توفيق البياتى فى استعمال هذا الأسلوب . ولكن ينبغى التّصريح بأنّ الشاعر لم يَعْرض التجربة الملائمة أحيانًا ، فبان الضعف على توظيف هذا الأسلوب . وهذا مثال لذلك ، قصيدة بلند (عبث) من الشعر الحر والكامل :

« وستَبْتغين ... وتَرْفُضينْ
وستضحكين ... وتحزنينْ

(١) قضايا الشعر المعاصر ٤٤، وراجع ٢٩١.

(٢) السابق ٤٥.

(٣) الشعر العربى الحديث لموريه ٣٣٧.

ولكم سيحملك الخيالُ ...
فتحلمينْ
لكن هناكَ
هناك فى العبث الذى لا تدركينْ
ستظلُّ ساعتك الأنيقهْ
تلهو بأغنية عتيقهْ
ولن ترى
ما تُبْصرينْ
ستتكتك اللحظات فيها كلّ حينْ
ستتكتك اللحظات
فى المعفى [(١)] الصغيرْ
ولا مصيرْ
وتمر عابثةً بما تتأملين
لكنّما
أنت التى لا تدركين
فستبتغين ... وترفضينْ
وستضحكين ... وتَحْزنين
ولكم سيحملك الخيال ...
فتحلمين » [(٢)] .

إنّه يريد أَنْ يصوِّر انطواء حياة هذه المرأة على أفعال عبثية مكرّرة لا تعرف هى حقيقتها ، ولكنها على رغم هذا تزاولها . ويرمز إلى ذلك بدقات الساعة ، لأنها متشابهة ، ولكنها فى الوقت نفسه علامة مرور الوقت . وقد اعتمد على التكرار اللَّفظىّ اعتمادًا كليًا ، مما يمكن أن يُعَدّ دعمًا لمقصده السابق ، وإيقاعًا إضافيًا يزيد موسيقيّة عروض قصيدته كما سبق أن ذكرت من صنيعه هو أيضًا فى قصيدته (وغدًا نعود) . ولكن تجربة القصيدة لم تكن من (الهَرَمِيّة) بحيث تطابق ما حرص عليه من تدوير (هرميّة) بناءَيْها العروضى والنحوى ، وربما كان هذا وراء عدم تمام إحكامها له ، كما تمّ للبياتي فيما سبق . لقد كان تتابع قصيدة البياتي من حيث عدد التفاعيل على هذا النحو :

---

(١) هكذا ، وكأنها (المقهى) أو - كما علقّ الدكتور محمد حماسة - (المَبْغَى) .

(٢) ديوانه ١٩٧ - ١٩٨.

(٢ ← ٣ ← ٣ ← ١ ← ٢ ← ٢ ← ٣ ← ٣ ← ٤ ← ٣ ← ٣ ← ٣ ← ٦ ← ٣ ← ٣ ← ٢)

فى حين كان تتابع أبيات قصيدة بلند على هذا النحو :

(٢ ← ٢ ← ٣ ← ٤ ← ٢ ← ٢ ← ٢ ← ٣ ← ٣ ← ١ ← ٣ ← ٣ ← ٢ ← ٢ ← ٣)

وإذا قارنا تكرارهما للمطلع ، وجدنا البياتي قد حذف وقدم وأخر، لينزل إلى إيقاع النهاية، هكذا :

البداءة	عندما استيقظ حبى	تفعيلتان
	كان ثلج العالم الأسود ، ربي	ثلاث
	يغمر الغابة يطفو فوق هُدبي	ثلاث
النهاية	وتمزقت ، وكان الثلج ربي	ثلاث
	يغمر الغابة	ثلاث
	يطفو فوق هدبي	
	عندما استيقظ حبى	تفعيلتان

فى حين أبقى بلند على المطلع كما هو ، مُصِرًّا على تدوير حركة القصيدة، هكذا :

البداءة	وستبتغين ... وترفضين	تفعيلتان
	وستضحكين ... وتحزنين	تفعيلتان
	ولكم سيحملك الخيال ...	ثلاث
	فتحلمين	
النهاية	فستبتغين ... وترفضين	تفعيلتان
	وستضحكين ... وتحزنين	تفعيلتان
	ولكم سيحملك الخيال ...	ثلاث
	فتحلمين	

لقد انتهيت قصيدة بلند فى الحقيقة عند قوله :

« أنت التى لا تدركين »

ولم يكن من مسوِّغ قوىٍّ لإضافة ما بعد ذلك إليه ، إلا أن يوحى بمشابهة حركة القصيدة لحركة (القطعة) الموسيقية الجديدة ، ولذا اضطرب لديه النزول إلى إيقاع النهاية بالقياس إلى ما فعله البياتى . ولكن يظل تعميم الحكم على هذا الأسلوب غير دقيق ، ويصبح أكثر دقَّةً قول الدكتور عز الدين إسماعيل : « لكن ذلك التكرار لابد أن يكون له مبرره الفنى ، أعنى أنه لابد أن

يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التى دارها الشاعر فى القصيدة ، وأن يكون امتدادًا للرؤية الشعوريّة والخط الشعورى الممتد فى القصيدة ، أن يكون فى عبارة موجزة - ضرورة شعوريّة »[١] .

لقد كان استعمال الجملة فى البيت الأخير من القصيدة الجديدة (من الشعرين الموشح والحر جميعًا) إذن ، غير منفصل ألبتة عن عروضها وغايته التى سعى إليها .

ولعل هذا الحديث عن تَصَرُّف الشاعر فى أَبيات قصيدته ، وجُمَلها ، بالتقصير والتطويل المعتمدين على التصرف فى عناصر كل من البيت (التفاعيل) والجملة (الكلمات أركانًا ومتعلقات بها) من أجل إخراج قصيدته دائرة محكمة - أن يكون مسوّغًا مقبولًا للانتقال إلى بحث علاقة طول البيت بطول الجملة .

* * *

(١) الشعر العربى المعاصر ٢٥٦.

طُولُ البَيْتِ والجُمْلَة

إنَّ طول البيت عبارة عن مقدار عدد تفاعيله الذى تواضع عليه مستعملوه [١]. ويُعَدُّ بيتُ الشِّعْرِ العمودىّ الذى مِنْ مَنْهوك الرجز أو المنسرح، أَقصَرَ ما يكون من أبياته، وبيته الذى من تامِّ الكامل، أطول ما يكون من أبياته كذلك، من حيث عدد المقاطع وهى التى تكوِّن التفاعيل [٢].

وإن طول الجملة عبارة عن مقدار عدد كلماتها التى تواضع مستعملوها كذلك على أن تقع ركنًا فيها أو مُتَعَلِّقةً بركن. وتعدّ الجملة المكوّنة من كلمتين: مسند إليه (مبتدأ أو فاعل أو ما إليهما)، ومسند (خبر أو فعل أو ما إليهما) كما فى (محمد مجتهد) أو (اجتهد محمد)، أقصر ما يكون من جمل عربية. وتُعد الجملة طويلة إذا زادت على ذلك، من خلال الإضافة والتعليق بركنيها السابقين اللذين لا تكاد أشكال طولهما تنحصر: فربما صار المبتدأ والفاعل - ومعهما الخبر المفرد - مركّبًا اسميًّا مثلًا، وهو أقسام منها الاسم الموصول كأن نقول فى الجملتين السابقتين: (الذى يصحبنا مجتهد) أو (اجتهد الذى يصحبنا). وربما عَمِل الفعل، وأشكال عمله كثيرة ربما حدث بعضها أو أكثرها أو كلها، كأن نقول: (اجتهد محمد اليوم اجتهادًا)، فنُعمل الفعل فى ظرف ومفعول مطلق وهكذا. وربما أتبعنا المبتدأ أو الفاعل أو الخبر المفرد، أحد التوابع، أو جئنا له بحالٍ، أو جئنا بالخبر جملة أو شبه جملة، أو عدّدناه. وربما أَكْثَرْنا من بعض وسائل تطويل ركنى الجملة، أو استعملناها كلها، وهكذا، ممّا يعزّ على الحصر [٣].

وقد رأى البحث أن عدد التفاعيل مقياس صالح لقياس طول البيت وطول الجملة جميعًا معًا، ولاسيّما أنّ لُبَّ هذه الدراسة هو علاقة عروض الشعر ببنائه النحوىّ وأنّ اتخاذ عدد التفاعيل - من ثَمّ - مقياسًا لهذين، أثر من آثارها، ودليلٌ عليها فى الوقت نفسه.

ومن أجل الحصول على متوسّط طول البيت والجملة، أَحصى البحث عدد الأبيات والجمل فى كل نَوْعٍ من أنواع قصائد المقارنة، منطلقًا من الخصائص التى سبق الحديث عنها فى خلال مبحث (نوع البيت والجملة)، ثم أَحصى عدد تفاعيله كذلك، ثم وضع كل مُحْصىً مما سبق بإزاء الآخر، مع وضع طرفى المقارنة كل منهما بإزاء الآخر، لمقارنة علاقة متوسط طول البيت بمتوسط طول الجملة فى الشعر الجديد، بعلاقتها فى الشعر القديم العمودى، فحصل للبحث الجدول التالى:

---

(١) راجع كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ١٠٨٨.

(٢) راجع الكافى للتبريزى وغيره من كتب العروض.

(٣) راجع فى بناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة ٧٨، والمركب الاسمى للدكتور محمود شرف الدين ١٣٧، والأمثال العربية: دراسة نحوية لمحمد جمال صقر ٢٠ - ٢٤.

نوع الشعر	الشعر الموشح	الشعر العمودى الوشاح	الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	الشعر الحر
عدد الأبيات	٢٨٤ [١]	١٢٥٠	٨٩٩	١٦٥٩
عدد الجمل	١١٧٠	١٤٨٢	٩٨٨	٩٩١
عدد التفاعيل	٥٢٢٧	٧٢٦٦	٥٥٧٠	٦٤١٢

إنَّ إحصاءات هذا الجدول تشير إلى اقتران طول الجملَة بطول البيت إلى حد بعيد ؛ ففى حين تقاربت علاقتهما فى الشعر العمودىّ عند الوشاحين وعند شعراء الشعر الحرّ، تميّزت تَمَيُّزًا واضحًا جدًّا فى الشعر الجديد، وسواء أكان هذا التميز بالقياس إلى الشعر العمودى، أمْ بقياس كل نوع من نوعى الشعر الجديد نفسه، إلى الآخر، وذلك كله على النّحو التالى :

نوع الشعر	متوسط طول البيت	متوسط طول الجملة
الشعر الموشح	١٨,٤٠ تفعيلة	٤,٤٦ تفعيلات
الشعر العمودى للوشّاح	٥,٨١ تفعيلات	٤,٩٠ تفعيلات
الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	٦,١٩ تفعيلات	٥,٦٣ تفعيلات
الشعر الحر	٣,٨٦ تفعيلات	٦,٤٧ تفعيلات

إنه بينما تزايد طول البيت وتناقص طول الجملة فى الشعر الموّشح، وتناقص طول البيت وتزايد طول الجملة فى الشعر الحر، كادت النسبة بين طول البيت وطول الجملة تتطابق فى الشعر العمودى للوشاح والشعر العمودى لشاعر الشعر الحر.

كيف حَدَثَ إذن هذا الاقتران بين طول البيت وطول الجملة ؟

تنبغى الإشارة أولًا إلى اتِّصاف الجملة فى غير الشعر – ولا سيما فى حديث الناس – بالطول وعدم التركيز[٢]. ولقد يمكن للبحث أن يختصر أظهر مَا يؤدّى بها إلى الطول وعدم التركيز، فيما يأتى :

---

(١) جعل البحث ستة وثلاثين قفلًا (٣٦) هى مطالع ستٍّ وثلاثين قصيدة من الشعر الموشح من التسع والأربعين (٤٩) المختارة للمقارنة – أبياتًا هنا – كما سبق ذكر هذا – لاستقلالها، رغم أن أغلب الأبيات ينقسم كل منها إلى (دور وقفل)، لأنه لا يجوز إهمال تلك المطالع، ولا تجوز كذلك إضافتها إلى ما بعدها من أبيات. ومما يقوى هذا الصنيع خلو ثلاث عشرة قصيدة من نماذج الشعر الموشح المختارة، من أقفال المطالع.

(٢) راجع اللغة لفندريس ١٩٢ وما بعدها، واللغة المنطوقة والمكتوبة للدكتور محمد العبد ٨٤ وما بعدها، ودراسات لسانية تطبيقية للدكتور مازن الوعر ٨٠ وما بعدها.

أولًا – الحوار : وهو كما قال ابن منظور « مراجعة المنطق والكلام فى المخاطبة » [(١)] ؛ إذ تصير الجملة فيه ، جملة قَوْل ، فتطول بمقول القول الذى لا حدّ لطوله . وسواء أكان حوارًا ومخاطبةً للآخر (ديالوج) ، أم للنفس (مونولوج) ، فكل ما بينهما من اختلاف كامِنٌ فى أن تبادل الحديث بسؤال وجواب وقول وردٍّ ، الكائن فى الأول ، غير كائن فى الآخر .

ثانيًا – الإطناب : وهو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة جديدة من غير تكراره [(٢)] ؛ إذ فيه تطول الجملة بمثل توابع المسند إليه ، وتعدد الخبر ، وغيرها ، من أجل تفصيل ذكر أجزاء المعنى المتحدث عنه .

ثالثًا – التكرار : وهو زيادة اللفظ على المعنى بترديده لفائدة جديدة الأصلُ فيها التأكيد [(٣)] ؛ إذْ فيه تطول الجملة بتكرار عناصرها .

رابعًا – الترادف : وهو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة غير جديدة [(٤)] ؛ فتطول الجملة .

خامسًا – التطويل : وهو زيادة اللفظ بغير تكرار ، على المعنى ، دون فائدة [(٥)] ؛ فتطول الجملة كذلك . ولقد كان اتصاف الجملة بهذا الطول وعدم التركيز ، فى غير الشعر – ولا سيما فى حديث الناس – وراء تقسيم جماعة من علماء البيان للكلام إلى قسمين ؛ « فمنه ما يحسن فيه الإيجاز والاختصار ، وهذا نحو الأشعار ، والمكاتبات ، وأنواع التصانيف فى العلوم والآداب ، ومنه ما يحسن فيه التطويل ، وهذا نحو الخطب وأنواع الوعظ التى تُفْعل من أجل العوام فإن الكلام إذا طال أثّر ذلك فى قلوبهم ، وكانوا أسرع إلى قبوله » [(٦)] . ويفهم من هذا أنه لما كان القسم الأول موجّهًا إلى الخاصة المثقفة التى تستطيع الاكتفاء فى الفهم بالإشارة ، وكان القسم الآخر موجّهًا إلى العامة غير المثقفة التى لا تستطيع ذلك أو لا يُؤثّر فيها ، أُوثر تقصير الجملة فى الأول وتطويلها فى الآخر .

ولكن بعض نقاد الشعر الجديد يتوجه فى إجابة السؤال الذى سبق طرحه عن اقتران طول البيت وطول الجملة ، إلى الشعر القديم العمودى ، فيرى أن هناك تفكيرًا هَنْدسيًا توازُنيًّا مُحْكَمًا كان وراء ذلك كله ، بإمكاننا الوقوف على آثار سيطرته على الشعر القديم العمودى ، فى كل ركن من أركانه . إن قصيدته عبارة عن تكرار للبيت الأول كما هو تقريبًا ، وإن بيته عبارة عن تكرار للشطر الأول كما هو تقريبًا كذلك ، وإن كلًّا من المكرَّر والتكرار مستقل بنفسه من أجل ذلك ، بل تُعِينه الجملة التى يَحْرِصُ الشاعر على أن يُطابق طولُها طول البيت من أجل أن تتوازن الأبيات عروضًا ولغة ، أو أن يطابق طولُها طول الشطر من أجل أن يتوازن شطرا البيت من جهة وأبيات

---

(١) لسان العرب مادة (حور) .
(٢) راجع الطراز للعلوى ٢ / ٢٣٠.
(٣) السابق ٢ / ٢٣١.
(٤) السابق نفسه .
(٥) السابق ٢ / ٢٣٠.
(٦) السابق ٢ / ٨٩.

القصيدة من جهة أخرى فى الوقت نفسه ، عروضًا ولغة كذلك . من ثَمّ ظهر استعمال الشاعر فى هذا الشعر للتراكيب والأساليب التى تتصف بهندسّية وتوازن ظاهرين ، كالعطف والشرط وما إليهما مما يمكن أن يحتوى على طرفين أو أكثر ، يقيس الشاعر أحدها إلى الآخر قياسًا تامًّا ، فيُحْكِم خروج البيت والأبيات [١] .

لقد كان التفكير الهندسىُّ التوازنىُّ المُحْكم - فيما يرى هؤلاء النقاد - وراء علاقة طول البيت بطول الجملة فى الشعر القديم العمودى ، فنفر الشاعر منه ، ورغب فى أن (يُخَلْخِلَه) .

لقد أشار ابن رشيق مثلًا إلى نمطٍ من الشعر الجديد ، ثم قال : « صنع ابن المعتز قصيدة فى ذمّ الصبوح ، وقصيدة فى سيرة المعتضد ركب فيها [٢] هذا الطريق ، لما تقتضيه الألفاظ المختلفة الضرورية ، ولمراده من التوسع فى الكلام ، والتملح بأنواع السجع » [٣]، فبيّن أنه رغِبَ عَنْ (ضيق) الشِّعْر العمودى ، إلى (سعة) الشعر الجديد ، وهو مسبوق فى هذا بما فعله الوليد بن يزيد ؛ إذ استعمل النمط الجديد نفسه فى خطبة الجمعة « اختيارًا لباب من الشعر يتسع لمعانى الخطبة ، على ما بها من قيود لو اجتمعت إلى قيود الشعر المنظوم على أصول القصيدة (يعنى العمودى) لوقف ذلك حائلًا بينها وبين القيام لما جعلت فيه » [٤] .

كذلك أشارت نازك الملائكة إلى رجوع ابتكار الشعر الحر إلى التوسع السابق الذكر نفسه ، بحديثها عن رغبة الشاعر فى أن يقول ما يريد ، فربما « يميل إلى التعبير [٥] فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحيانًا وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة . وقد يُحبّ أن يقف فى نصف الشطر ويبدأ عبارة جديدة تنتهى فى نصف الشطر التالى » [٦] .

إنّ الحقيقة أن لهذا الرأى السابق تَفْصيله عن نقاد الشعر الجديد ، مُسْتَنَدًا من النقد القديم : لقد ذكر بعض نقادنا القدماء أن العرب تستحسن أن تخرج أبيات القصيدة الواحدة ، مخرج الأمثال السائرة ، تامّة المبنى والمعنى ، غير مفتقر بيت منها إلى غيره [٧] ، ومن ثم تعتقد أن كل بيت قائم بنفسه كأنه قصيدة وحده [٨] ، بل تستحسن أكثر من ذلك أن يخرج كُلُّ بيت من أبيات القصيدة الواحدة ، وقد « اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتَمّ بأيهما وُقف عليه معناه » [٩] ويسمونه عندئذ (المعدّل) لأن عَجُزَهُ عِدْلُ صَدْره .

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر لنازك ٥٩ وما بعدها ، وقضية الشعر الجديد للدكتور النويهى ١٩٧، وموسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ١٢٠، والتفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٦٣، والشعر العربى المعاصر له أيضًا ٩٥، وأسئلة الشعر لجهاد فاضل ١٢٧ حواره لسلمى الخضراء الجيّوسى .

(٢) هكذا وصوابها (فيهما) . ؛

(٣) العمدة ١ / ١٨٢ .

(٤) تاريخ الشعر العربى للدكتور البهبيتى ٣١١.

(٥) هكذا ولعلها التغيير أو التقصير .

(٦) قضايا الشعر المعاصر ٦٠.

(٧) راجع قواعد الشعر لثعلب ٦٦ - ٦٩.

(٨) راجع سر الفصاحة للخفاجى ٢٢٨، والخصائص لابن جنى ١ / ٢٤١.

(٩) قواعد الشعر لثعلب ٦٦.

وإنما كان الأَحْسَنَ لأنَّ مقدار الشطر هو الأشبه بمقدار المثل ، وقد ثبت أن أكثر الأمثال القديمة المأخوذة عن الشعر ، كان المثل فيها شطر بيت [(١)] .

لقد ذكر المرزوقى لسيرورة الأبيات أَمثالًا ، أسبابًا ثلاثة ، هى « شرف المعنى وصحّتهُ ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف » ، والذى يعنى البحث منها إنما هو ثانيها ، وقد ذكر (عِيارَهُ) أى مقياسه فيما بعد ، فقال : « عِيارُ اللفظ الطَّبع والرواية والاستعمالُ ، فما سَلِم ممّا يُهَجِّنُه عِنْدَ العرض عليها فهو المختار المستقيم . وهذا فى مفرداته وجُمْلَتِهِ مراعًى ، لأن اللَّفْظة تُسْتَكْرَمُ بانفرادها ، فإذا ضامّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينًا » [(٢)] . إن استقامة لفظ البيت هى إذن أن يكون صحيح أبنية الكلمات وتركيب الجملة ، غير وحشىٍّ مهجور . وإن جزالته أن تكون كلماته يلائم بعضها بعضًا من ناحية ، ويفتقر إليه من ناحية أخرى ، فيخرج محكمًا متلاحما [(٣)] .

لهذا كان عَيْبُهُمْ أَنْ يَشْتَدَّ افتقار بناء البيت النَّحْوىّ إلى ما فى البيت التالى له ، بحيث ينتقض استقلاله ، ويصير كأنه كائنٌ ضِمْن هذا البيت التَّالى [(٤)] ، وتسميتهم البيت الأول عندئذ (المُضمَّن) ، وهذا العَيْب (التَّضْمين) . ومثال هذا قولهم : « قَوْلُ أبى العتاهية :

يا ذا الذى فى الحُبِّ يَلْحَى أما	والله لو كُلِّفتَ معه كما
كُلِّفْتُ من حُبِّ رخيمٍ ، لما	لُمت على الحب ، فذرنى وما
ألقى ، فإنى لست أدرى بما	بُليت إلا أننى بينما
أنا بباب القصر - فى بعض ما	أطوف فى قصرهمُ - إذرمى
قلبى غزالٌ بسهامٍ ، فما	أخطا بها قلبى ، ولكنّما
سهماه عينان له ، كلما	أراد قتلى بهما سَلَّما

مُضَمَّن ، والمُضَمَّن عيبٌ شديد فى الشعر ، وخير الشعر ما قام بنفسه ، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض » [(٥)] .

إن هذا الشعر تجربة متعمَّدة من أبى العتاهية عُرف بأمثالها ، تدل فى الوقت الذى تخالف فيه أسلوب الشعر القديم العمودى ، على خصائصه . لقد التزم تقفية كل بيت ، وعندئذ يوقف على آخر الصدر أطول من المعهود ، لتظهر موسيقا حروف التقفية المتفقة المرادة ، إضافة إلى الوقف

---

(١) راجع الأمثال العربية لمحمد جمال صقر ٢٧٠ وما قبلها .

(٢) شرح الحماسة للمرزوقى ١ / ٩.

(٣) راجع قواعد الشعر لثعلب ٦٣، والمثل السائر لابن الأثير ١ / ١٨٦، والعمدة لابن رشيق ١ / ١٢٩، ومنهاج البلغاء لحازم ٢٢٥، ونمط صعب ونمط مخيف للأستاذ محمود شاكر ٢٠٦.

(٤) راجع الكافى للتبريزى ١٦٧، والفصول لابن الدهّان ٧٦.

(٥) الموشح للمرزبانى ٣٢٧.

الأصلى على القافية آخر البيت . وقد التزم رَغْم ذلك أنْ يشتدَّ افتقار بناءِ كلِّ شطرِ النحوىّ إلى الذى يليه ، بفصله بين ما لا ينفصل : (أما × والله لو كلفت) ، (كما × كلفت) ، (لما × لمت) ، (ما × ألقى) ، (ما × بُليت) ، (بينما × أنا بباب القصر ...) ، (ما × أطوف) ، (رمى × قلبى غزال) ، (ما × أخطا) ، (لكنما × سهماه عينان له) ، (كلما × أراد قتلى ...) ، فبدت تلك الأبيات الستة من السريع التام ، كأنها بيت واحد من ست وثلاثين تفعيلة ، فى حين لا يتجاوز البيت من السريع التام ست تفاعيل ، فإذا عددناها اثنى عشر بيتًا مشطورًا ، كان الخطب أشد .

إن شذوذ هذه التجربة فى وقتها ، يُثبتُ ما ذكرتُه من رأْى بعض النقاد القدماء ، وينبغى ألّا يُعَدّ تطبيقًا لرأى آخر لبعض نقاد قدماء آخرين ، خلاصته أنه ينبغى أن « تكون القصيدة كلها كلمة واحدة ... تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلّقًا بها مفتقرًا إليها »[(١)] ؛ « فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تَتَخوَّن محاسنه ، وتعفّى معالم جماله »[(٢)] .

ينبغى ألّا يُعدَّ هذا الرأىُ نَقيضَ الذى سبق تفصيله ، ولا تجربةُ أبى العتاهية الشاذّة فى وقتها ، تطبيقًا أو تنفيذًا له ، لأنه لا تناقُضَ عند التحقيق بين هذين الرأيين ، بل بينهما تكامُلٌ يفضى إلى وجهة النظر القديمة تامّةً غير منقوصة ؛ إذ المقصود أن يكون البيت « صالحًا وحده للرواية والتداول وإفادته معنى يمكن أن يتناقله الناس ، وعندما يكون البيت داخل قصيدته يكون مع بقية الأبيات وحدة أكبر ذات دلالة خاصة بين أجزائها تفاعل وترابط »[(٣)] ، فيكون هذا البيت عندئذ بمثابة اللَّبِنَة فى الجدار ، لها كيانها الذىنستطيع أن نتحدث عنه ونعامله ، وللجدار فى الوقت نفسه كيانه الحاصل من اجتماع اللبنات بعضها إلى بعض وارتباطها .

لا يخفى بعد هذا كلّه ما تكون عليه علاقة طول البيت بطول الجملة ، من مُرُونة ولين وسهولة تأتٍّ للشاعر وهو بصدد إخراج البيت الأول ، كما لا يخفى أنها تزداد توتّرًا وصعوبة كلّما أوغل فى قصيدته ، لأنه قبل أن يقول البيت الأول ، يكون فى حلٍّ وبحبوحة ، يأخذ ويترك ما أراد ، فإذا ما قاله التزمه ، لأنه باب القصيدة العروضى ، الذى إذا فُتح لم يُغْلَقْ ولم يُدْخَلْ إليها إلا منه .

وقد بيّن حازم القرطاجنى مقدار تَوَتّر علاقة طول البيت بطول الجملة فى الشعر القديم العمودى ، بعد قول البيت الأول ، بأنه لا يخلو « من أن يكون طويلًا أو قصيرًا أو متوسطًا ، فأما

---

(١) عيار الشعر لابن طباطبا ٢١٣، ٢١٤.

(٢) العمدة لابن رشيق ٢ / ١١٧ عن الحاتمى .

(٣) الجملة فى الشعر العربى للدكتور محمد حماسة ١٨٩.

الطويل فكثيرًا ما يفضُلُ مقداره عن المعانى فيحتاج إلى الحشو ، وأما القصير فكثيرًا ما يضيق عن المعانى ويَقْصُرُ عَنْها فيحتاج إلى الاختصار والحذف ، وأما المتوسط فكثيرًا ما تقع فيه عبارات المعانى مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه فلا يحتاج فيه إلى حذف ولا حشو »(١) .

لقد أراد أن للجملة بعامة طولًا شائعًا معروفًا ربما تكونت فيه من المسند إليه والمسند وبعض ما يتعلق بهما ، وأن هناك أبحر شعر يلائم طول البيت الذى منها ، طول الجملة الشائع – وسيمثل لها بالوافر – إذا ما كان البيت الأول الخارج عن الشاعر وهو فى حل وبحبوحة ، منها ، تأتَّت له الأبيات التالية ، سهلة ، لما سيحدث بين البيت والجملة من تطابق فى الطول تقريبًا كثيرًا .

ولكن هناك أبحر شعر يزيد طول البيت الذى منها ، على طول الجملة الشائع السابق الذكر – ربما كان منها الطويل والبسيط والكامل – إذا ما كان البيت الأول الخارج عن الشاعر وهو فى حِلٍّ وبحبوحة ، منها ، فوجئ الشاعر فيما بعدئذ من أبيات ، بالجملة تنتهى قبل أن ينتهى البيت ، فيضطر إلى أن يُعْمل فكره ويحتال ليزيدها بما يتم البيت ، ويزيد المعنى نوعًا من الزيادة ، كأن يخصصه أو يعممه أو يوضحه أو يبالغ فيه . وإنما تكون هذه الزيادة بالتعليق – أو ما أشبهه – بأحد عناصر الجملة .

وهناك أبحر شعر ينقص طول البيت الذى منها ، عن طول الجملة الشائع السابق الذكر – ربما كان منها المجتث والمجازىء – إذا ما كان البيت الأول الخارج عن الشاعر وهو فى حل وبحبوحة ، منها ، فوجئ الشاعر فيما بعدئذ من أبيات ، بالبيت ينتهى قبل أن تنتهى الجملة ، فيضطر إلى أن يعمل فكره ويحتال لينقص منها ما زاد على آخره ، دون أن يُخلّ بشىء منها ؛ كأن يستعمل حذف الاختصار الذى يفهم من عناصر أخرى فى الجملة ، أو حذف الاقتصار الذى لا يُفهم من عناصر أخرى ، لأنه يريده كذلك .

وربما اتضح ما أراد حازم أن يبينه من معاناة الشاعر فى الشعر القديم العمودى ، لتوتر علاقة طول البيت بطول الجملة ، بما لاحظه من إخفاق ضعفاء الشعراء « فكلامهم فى الوافر وما أشبهه من الأعاريض المتوسطة أقل قبحًا . فأما الأعاريض الطويلة التى تفضل عن المعانى فيعبرون فيها بركاكة الحشو وقبح التذييل وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعضٍ لطوله . وأما الأعاريض القصيرة التى تفضل المعانى عنها فيضطرون فيها إلى التكلف والحذف المُخلّ ، فلذلك كان حالهم فى نظم الشعر مضادًّا لحال الأقوياء من الشعراء »(٢).

إنهم لا ينكشفون إذا استعملوا النوع الأول مما سبق من أبحر ، لأن ملاءمة طول البيت الذى منه لطول الجملة الشائع ، تكفيهم الاضطرار إلى التفكير والاحتيال الإبداعيَّين ، لزيادة الجملة أو نقصها ، فأما إذا تجاوزوا النوع الأوّل ، إلى النوعين الآخرين ، مخدوعين بتمكّنهم من البيت الأول

---

(١) منهاج البلغاء لحازم ٢٠٤.

(٢) السابق ٢٧٠.

(باب القصيدة العروضى) لما هم فيه معه من حلٍ وبحبوحة ، فوجئوا بالأبيات أطول من الجمل فى أول هذين النوعين ، وبالجمل أطول من الأبيات فى الآخر ، فانكشف مقدار ما لديهم من إبداع فى خلال تفكيرهم واحتيالهم لزيادة الجملة فى الأول ونقصها فى الثانى . وإنما كان هذا وذاك من أجل أن عليهم إحكام تساوى أبيات قصيدة العمودى الواحدة ، وتشابهها تفاعيل وطولًا وانقسامًا ، من ناحية ؛ لذلك لا يستطيعون أن يأتوا إلى ما بعد البيت الأول من أبيات ، فَيُنْهوا البيت حيث تنتهى الجملة ، فَيَقْصُر عما قبله أو يطول ، ومن أجل أن عليهم إحكام استقلال كل بيت من أبيات قصيدة العمودى الواحدة ، مهما يكن بينها من ارتباط معنوى ، من ناحية أخرى ؛ فلذلك لا يستطيعون أن يبدأوا جملة ثانية فى البيت الطويل ، بعد أن تنتهى الأولى قبل نهايته ، ولا أن يتموا الجملة فى بيت تال ، بعد أن ينتهى الأول قبل نهايتها ، لأن محصلة ذلك كله أن يشتد ارتباط بيتين – أو أكثر – بحيث يبدوان بيتًا واحدًا يكون – بلا رَيْبٍ – أَطْولَ من البيت الأوّل (باب القصيدة العروضى) ، وظاهر الاختلاف عنه ، لأن الجملة التى انقسمت بين بيتين – أو أكثر – تجمع بينهما كما تجمع الكلمة المنقسمة بين شطرى بيت واحد فى التدوير بينهما ، فلا يظل لأحد القسمين عندئذ استقلاله المعروف المطلوب .

هل يمكن للبحث إذن أن يخلص مما سبق إلى تأكيد أن التفكير الهندسىّ التوازنىّ المحكم ، كان وراء علاقة طول البيت بطول الجملة فى الشعر القديم العمودى ، بحيث ظلت النسبة بينهما فى الشعر العمودى لشعراء الشعر الحر ، مثلما كانت فى الشعر العمودى للوشاحين ، وأنه لمّا نفر الشاعر من هذا التفكير وتخلص منه فى شعره الجديد ، اختلفت النسبة بينهما فيه عنها فى شعره العمودى ؟

لقد سبق الحديث عن أوّلية العروض وأسبقيّة خطوره بعقل الشاعر ، ومِنْ ثَمّ أنطلق منه .

إن ظهور بحرٍ ما ، بحيث يستطيع مستقبل الشعر إدراكه وتمييزه من غَيره ، موكول إلى ألّا يَقِلّ ما يستقبله منه عن شَطر ، وسواء فى ذلك ما كان من الأبحر صافى التفاعيل ، عبارةً عن تكرار تفعيلة واحدة ، وما كان ممتزج التفاعيل عبارة عن تكرار تفعيلتين أو ثلاث . لَقَدْ قال الفاربى : « الجزء التامّ أول تمام فى كلا الصنفين ، هو الذى يمكن أن يُفرض بيتًا ، ويمكن أن يُفرض جزء بيت ... وأول مراتب التمام هو الذى حددناه ، فأما أقصاه فليس محدودًا إلا بالوضع فقط ، فإن كل قول موزون جُعل فى مرتبة ما من مراتب التمام ، فقد يمكن أن يجعل جزء قولٍ ما موزون ، فقد تبيّن ما المِصْراع وما البيت »[1] .

وهو نصٌّ مهم فى هذا الشأن الذى يتناوله البحث ، يمكنه أن يقدّم له الملاحظات التالية :

أولًا – يُعَدُّ القول الموزون إذا مكّن مُسْتَقْبلَه من إدراك وزنه وتمييزه من غيره ، (تامًّا) .

---

(١) كتاب الموسيقى الكبير ١٠٨٨، ١٠٨٩، وراجع منهاج البلغاء الحازم ٢٤٨- ٢٤٩.

ثانيًا – يُعَدُّ الشَّطْر (المصراع) أقلَّ مقدار من القول الموزون يُمْكِنُه أَنْ يدلَّ مستقبله على وزن البحر الذى اتزن منه ، (أول مراتب التمام) .

ثالثًا – لاحدّ لأكثر مقدار من ذلك ، وهو ما يقتضيه العقل ، غير أنّ الناس المشتغلين بهذا الأمر إرْسالًا واستقبالًا ، يتّفقون فيما بينهم على حَدِّه .

رابعًا – من علامات أن الشطر (المصراع) أقلُّ مقدار من القول الموزون يُعَدُّ أَوَّلَ مراتب التمام ، أنه يمكن أن يُجْعَلَ بيتًا (وهو عندئذ بيت مشطور) ، كما يمكن أن يُجْعَلَ جزء بيت (وهو عندئذ صَدْره أى شطره الأوّل ، أو عَجُزُه أى شطره الآخر) .

خامسًا – من علامات أنَّه لا حدّ لأكثر مقدار من ذلك ، أن أقل مقدار منه (وهو الشطر أو المصراع)- رغم دلالته على وزن البحر الذى اتزن منه بحَيْثُ يُجْعل بيتًا (مشطورًا)- يُجْعَل جُزْء بيت (صدره أو عجزه) ، وبناءً على ذلك يمكن أن يُجْعَلَ هذا البيت ذو الشطرين ، جُزْء بيت مِنْ بِضْعَة أَشْطرٍ مثلًا ، وهكذا دواليك .

ولذلك كله – فيما يرى البحث – بنى الخليل بن أحمد كُلَّ دائرة من دوائره العروضية التى تكشف حقائق أوزان الشعر العربى وصلاتها ، على تَقْليب تفاعيل الشَّطْر لا البيت .

ولهذا وذلك يرى البحث أيضًا أن الشَّطْر هو أوَّل مقدار كان عليه بَيْتُ الشعر العربى ، ثم طال هذا البيت فصار شطرين ، ومن هذا المقدار الأخير كان أغلب ما بلغنا عن العرب القدماء ، وينبغى ألا يشكّكنا فى أوليّة البيت ذى الشطر الواحد ؛ فقد صار معروفًا أن أكثر شعرهم مفقود كما ذكر أبو عمرو بن العلاء . ثم طال هذا البيت فصار أشطرًا متعددة فى الشعر الموشح . ثم قصر هذا البيت فصار شطرًا واحدًا تقريبًا فى الشعر الحر ، وكأنه قد عاد سيرته الأولى ؛ وهو ما يشير إليه متوسط طول البيت فى نماذج البحث من الشعر العمودى والشعر الموشح والشعر الحر .

لقد سبق الحديث عن تولّد العروض عن الموسيقا بحيث يخرج دائمًا على وَفْق مقتضاها ، وهو ما كان وراء متوسط طول البيت فى كل شعر .

لقد كانت الموسيقا (الغناء) (حُداءً) يسيرًا ، عبارة عن لَحْن محدودٍ ساذَج الأنغام ، فاقتضت بيتًا من شطر واحد ، ثم تحرك اللحن نفسه قليلًا ، فكان البيت ذو الشطرين الذى لا تكاد الموسيقا (الغناء) تصعد مع الشطر الأول منه ، حتى تهبط مع الشطر الآخر . وجميع ما ورد من هاتين المرحلتين أو هذه المرحلة ذات الطورَيْن – إذا أردنا الدقّة – مما يسمى منهوكًا أو مشطورًا أو مجزوءًا أو مخلعًا أو تامًّا ، هو بيت عمودى كما دلت خصائصه العروضية السابق ذكرها .

ليس هذا الشرح السابق رجْمًا بالغَيْب ولا استعمالًا للمنطق العَقْلى ، بعدما تقدّم من كلام الموسيقار الفيلسوف الفارابى ورؤية عمل الخليل فى ضوئه ، ولا سيّما أن محاولة الباحث الغربى ك . موريس بورا نَقْدَ عَروض شعر أكثر شعوب العالم بقاء على المعيشة البدائية ، فى ضوء طريقة

غنائه ، قد انتهت إلى القول بتأخُّر البيت ذى الشطرين عن البيت غير المنقسم [١] ، وأن محاولة بعض الباحثين العرب وَصْف نشأة الوزن المقفى فى العربية ، التى دخلت من مدخل تقسيم الكلام وموازنته ، قد انتهت إلى مثل ذلك أيضًا [٢] .

ويمكن للبحث أن يُمثّل لبقاء بيت الشعر العمودى على وفق مقتضى الموسيقا القديمة ، بقول التطيلى فى مطلع قصيدة من الشعر العمودى ، من السريع :

« مـالـى ومـا لـلأعـين الـنُّـجْـلِ　　أجمعن عدوانًا على قتلى » [٣]

وبقول السياب فى مطلع قصيدته (يا ليل) من الشعر العمودى ، من البسيط :

« ليت الليالى تُنسى قلبى الألما

والنجم يُنْبئها عنّى بما علما » [٤]

ومن الجدير بالذكر هنا أن ما فى هذين البيتين المطلعين ، من تصريع وتقفية ، ما هو - فيما يرى هذا البحث - إلا بقايا الطَّوْر الأول من مرحلة بيت الشعر العمودى ، الذى كان فيه عبارة عن شطر واحد فقط .

ثم صارت الموسيقا (الغناء) فى الأندلس ، إلى قالب (النَّوْبة) المكررة ، التى هى عبارة عن قطعة موسيقية كاملة متعددة الألحان والنغمات - كما سبق - تكرر مرات قليلة معدودة ، فكان بيت الشعر الموشح ذو الأشطر المتعددة ، الذى يحتمل (نَوْبَة) واحدة كاملة ، تصعد مع الشطر الأول ، ثم تخرج ألحانها المتعددة ونغماتها المتفاوتة من خلال أشطر البيت الأخرى ، ثم تهبط إلى قرارها مع الشطر الأخير ، لتكرر مرة أخرى مع البيت التالى ، وهكذا ، ولذا سُميت (نَوْبة) .

ويمكن للبحث أن يمثل بقول التطيلى نفسه - وهو البيت الأول - من قصيدة من الشعر الموشح من السريع :

« بئْس لعَمْرى ما أراد العَذولْ
عُـمْـر قـصـيـر وغـنـاء طـويـلْ
يا زفراتٍ نطقَتْ عن عَليلْ
ويا دموعًا قد أصابَتْ مَسيلْ
امـتنع الـنـومُ وشـطَّ المزارْ　　ولا قرارْ
طِرْت ولكن لم أُصادِفْ مَطارْ» [٥]

---

(١) راجع الغناء والشعر ٩٨ - ٩٩.

(٢) راجع إجمال ذلك فى المدارس العروضية فى الشعر العربى لعبد الرؤوف بابكر السيد ٦٣ وما قبلها .

(٣) ديوانه ١٣٥.

(٤) ديوانه ٢ / ١٤٥.

(٥) ديوانه ٢٦١ = ١ / ٢٦١.

إن هذا البيت الموشح ثلاثة أمثال بيته العمودى من السريع كذلك . وكلاهما معتمد على الشطر أقل مقدار يؤدى الوزن وأول مراتب التمام . كان أولهما شطرين لا تكاد الموسيقا (الغناء) اليسيرة الساذجة تصعد مع الشطر الأول حتى تهبط مع الآخر ، وكان ثانيهما ستّة أشطر تقريبًا ، يؤدّى كلّ شطر منها بعضًا من أجزاء (النوبة) المركبة الأكثر تعقيدًا .

ولعل فى قول الدكتور غازى الآتى ، ما يثبت توسُّع بيت الموشح فى استعمال الشطر ، قال : « البيت التوشيحى فى أبسط أنماطه هو (المشطّر المجرّد) الذى يبنى الجزء فيه على شطر واحد . وقد أفاد الوشّاحون فى نظمه من فكرة (الأصول) فى الدوائر ، كما أفادوا من فكرة (الزحافات) و (العلل) . واستهوتهم فكرة (المشطور) فى الرجز والسريع كما استهوتهم فكرة (المنهوك) فى الرجز والمنسرح ، فأتوا بالشطر فى البيت مشطورًا أو منهوكًا فى الأوزان المستعملة ، كما أتوا به مشطورًا أو منهوكًا فى الأوزان المهملة والمولّدة . والمستعمل من المشطّر عند العرب لا يعدو عند الخليل ثلاثة أنماط من المشطور ، وثلاثة من المنهوك ... وما عدا ذلك من أنماط المشطر يعد من الأوزان (المهملة) ، وهى تمثل فى الموشح الكثرة الغالبة فى أوزان البيت المشطر . وأكثرها استعمالًا ما بنى فيه الشطر على ثلاث تفعيلات ، وأقلها دورانًا ما بنى فيه الشطر على أربع تفعيلات ، وذلك لفرط طوله »[1] .

وهو نصٌّ مهم فى هذا الشأن الذى يتناوله البحث ، يزيده أهمية أن قائله من أكبر المعنيين بالشعر الموشح ، تحقيقًا ودرسًا ، ويمكن للبحث أن يلاحظ فيه ما يأتى :

أولًا – اعتمد بيت الشعر الموشّح فى أوّليته فى أقسامه التى يجارى بها ألحان النَّوْبة الأندلسية المتعدِّدة وأنغامها ، على الشطر المجرد أى المفرد غير المنقسم ، وهذا (أبسط أنماطه) ، لأنه اعتمد فيما بعد على شطر مُنْقسم (مركّب) ، وعلى قسم من شطرين (مزدوج) ربما كانا منقسمين ، أو كان أحدهما منقسمًا والآخر غير منقسم[2] . وإنما صار إلى ذلك كله إمعانًا فى الموسيقية الجديدة .

ثانيًا – تَوَسَّع بيت الشعر الموشح فى استعمال الأشطر ، بحيث تجاوز ما ورد عن العرب – فيما يرى الدكتور غازى – واعتمد على (الأصل المهمل) المقامة عليه كلُّ دائرة عروضية . والحقيقة – كما سبق أن أوضح البحث – أنه اعتمد على أقل مقدار من القول الموزون يمكنه أن يدل على وزن البحر ويميزه من غيره ، وهو الشطر ، وأن هذا أصل مقدار البيت لا الأصل النظرى الدائرى المهمل ، وكل ما هنالك أنه لم يبق من هذه المرحلة فى الاستعمال ، غير ما ورد مما ذكره من المشطّر .

ثالثًا – كان الشطر المثلث التفاعيل أكثر مناسبة لإخراج جزء كامل من الأنغام الموسيقية . ولا

---

(١) فى أصول التوشيح ٦٥ – ٦٦.

(٢) راجع ما قاله الدكتور غازى نفسه فى ١١ من كتابه السابق.

يمنع قبول هذا تَفْسيرًا لكَثْرته ، أنَّ الأبحر المُثَلَّثة تفاعيل الشَّطْر كثيرة الشيوع والعدد أصلًا ، لأن البحث قد وجد بيت الموشح يُثَلِّث أشطرًا مُربّعة التفاعيل ومُثناتها بالنَّقْص والزيادة ، وهذا من التوسع فى (العلل) الذى أشار إليه الدكتور غازى كذلك ، وستأتى نماذج كثيرة لذلك [1] .

ثم انفصلت الموسيقا عن الغناء ، وصارت موسيقا الآلات إلى قالب (القطعة) الواحدة غير المكررة ، التى هى عبارة عن حركة دائمة ساعية إلى هدف ما ، لا تبلغه إلا فى النهاية القصوى مرة واحدة ، فكانت قصيدة الشعر الحر المبنية على تكرار الشطر، وكان البيت عبارة عن ذلك الشطر ، تبدأ حركة القصيدة الجارية ، بالشطر الأول وما بعده ، صُعُودَها إلى آفاق بعيدة متفاوتة من الأنغام ، ربما هبطت قليلًا ، غير أنها تصعد ثانية ولا يقر قرارها إلا مرة واحدة بالشطر الأخير .

ويمكن للبحث أن يمثل بقول السياب نفسه ، فى مطلع قصيدته (يا غربة الروح) من الشعر الحر من البسيط نفسه كذلك :

« يا غُرْبَةَ الرُّوح فى دُنْيا من الحَجَرِ » [2]

إن هذا البيت من الشعر الحر ، نصف بيته من الشعر العمودى من البسيط نفسه ، كلاهما معتمد على الشطر أقل مقدار يؤدى الوزن وأول مراتب التمام . كان بيت الشعر العمودى شطرين ، لا تكاد الموسيقا (الغناء) اليسيرة الساذجة تصعد مع الشطر الأول حتى تهبط مع الآخر ، وكان بيت الشعر الحر شطرًا واحدًا ، لأن حركة (القطعة) الموسيقية الواحدة الشديدة كَثْرة الأنغام وتنوّعها ، المتذبذبة أحيانًا ، ستظل متتابعة متلاحقة من خلال هذا الشطر وغيره .

وقد كانت نازك الملائكة – فيما يرى البحث – تشعر بهذا دون أن تُفَسِّره ، حين صرحت بأن الشعر الحر – ويفهم منه بيت الشعر الحر – ذو شطر واحد [3] . وربما أفاد قولها هذا أنه بيت غير منقسم كبيت الشعر العمودى ، ولكن دلالته على أنه بيت فى مقدار الشطر غالبًا ، قائمة ، وهى التى كانت وراء نقد يوسف الخال لعمل نازك النقدى والإبداعى ، بقوله: « يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدى ، ومن هنا التزامه الأشطر شكلًا »[4]، وكذلك كانت تلك الدلالة وراء قول الدكتور سيد البحراوى إن الشعر الحر « يعتمد أساسًا على السطر وليس البيت، ويكون السطر فيه أقرب إلى الشطر فى تواصله أو فى عدد تفعيلاته »[5].

إن الناقدين يتفقان على علاقة بيت الشعر الحر الوثيقة بالشطر، غير أن أولهما يراها علاقة

---

(١) ذكر ابن عبد ربه ضمن علل الأعاريض والضروب (المجزوء) ، ثم (المشطور) ثم (المنهوك) . راجع العقد الفريد ٦ / ٢٧٣، فإذا كان ذلك كذلك ، كان أعظم اعتماد تجديد عروض الشعر انطلاقًا من القديم ، على الإعلال بنقص تفاعيل وزيادتها. على النحو المذكور ضمن الخصائص العروضية لكل نوع من أنواع أبيات الشعر.

(٢) ديوانه ١/٦٦٠.

(٣) راجع قضايا الشعر المعاصر لنازك ٩٣.

(٤) الشعر العربى الحديث لمحمد بنيس ٣٢.

(٥) العروض وإيقاع الشعر للدكتور البحراوى ٦٣.

ملتزمة، والآخر يراها نسبية غالبة. ولم يخف على الناقد الأول ما فى ذلك من تلاق بين الشعر الجديد الحروالشعر القديم العمودى (التقليدى)، فكلا بيتيهما معتمد على (أول مراتب تمام الوزن) كما رآها العرب القدماء. ولذا كان الشعر الحر موضع استنكاره، لأنه يريد أن تنقطع فى الجديد الصلة بالقديم، ورأيه يصعب على البحث قبوله ولاسيما فى مسألة عروض الشعر كما سبق أن اتضح .

إن الناقد الثانى يستعمل (السطر) بدلًا من (البيت)، وهو ما أشار البحث إليه من قبل وآثر عليه إبقاء (البيت) كما هو، ولا سيما فى مثل هذه الدراسة المقارنة- وهو ما رآه نقاد آخرون. وقد أثبت بين هذا السطر (بيت الشعر الحر)، وبين الشطر المعروف، وجهى شبه: أولهما عدم انقسامه كبيت الشعر العمودى إلى صدر وعجز، والآخر طوله المتمثل فى عدد تفاعيله.

لقد كان تولد عروض الشعر عن الموسيقا وخروجه على وفق مقتضاها دائمًا، وراء متوسط طول الجملة فى كل شعر إلى حد بعيد. إنه إذا كانت الجملة فى شعر الجاهليين تطول أحيانًا طولًا ظاهرًا جدًّا فى مقام التصوير وما إليه- كما سبق أن لاحظ البحث على قصيدة امرئ القيس- فقد كانت عبارة عن جمل صغرى كانت لكل بيت جملة واحدة تقريبًا تحفظ عليه استقلاله إلى حد بعيد. ولو افترض البحث أن متوسط طول الجملة كان فى شعر الجاهليين أكبر منه فى الشعر العمودى للوشاحين وشعراء الشعر الحر، لجاز أن يكون هذا من استلهام الجاهليين وتمثلهم فى شعرهم لطريقة الحديث التى تتصف الجملة فيها بالطول- كما سبق- فلما اشتد بعد شعرهم عروضه ولغته عن مقتضى الموسيقا وطريقة الحديث فى الأندلس ثم البلاد العربية حديثًا، صارت النسبة فيه بين طول البيت وطول الجملة، إلى قدر غير قليل من الثبات، بحيث لا تكاد تختلف، وكأن الشاعر فيه عندئذ مبتلى باستعمال هذا النوع القديم، فهو يستعمل فى إضافة البيت إلى شبيهه، نمطًا بنيويًّا واحدًا .

ويمكن للبحث أن يضيف هنا أن تشابه أبيات القصيدة الواحدة لم يكن فى شعر الجاهليين ، بهذا الحسم الذى صار عليه فى شعر من بعدهم، ومما يستدل به على هذا ما فى بعض شعرهم من اختلاط صور قصيرة للأبيات بصور أطول منها فى القصيدة الواحدة، وعكس ذلك أيضًا أى اختلاط صور طويلة بصور أقصر منها[1] .

للتمثيل لما سبق يعرض البحث فيما يلى مطالع ثلاث قصائد من الشعر العمودى للمجددين .

قال ابن خاتمة فى مطلع قصيدة من البسيط فى الغزل، هذه الأبيات:

«لله سر جمال أنت معناه   حسبى به وكفى أنى مُعنّاه

من لى بظبى فؤادى دون صونته   عن ناظرى، والثريا دون مثواه

---

(١) راجع المفضليات ٢٣٧ وما بعدها ، وأمالى ابن الشجرى ١١/٣، والأغانى للأصفهانى ٣٨٣٨/١١، ١٢/ ٤٣٠١، ٤٥٢٦/١٣، ٤٧٣٦، ٥٩٦٩/١٧، ٥٩٧٠، وديوان عبيد بن الأبرص ١٠- ٢٠، وغير ذلك .

غزيل غزلت ألحاظه جسدى أرق من غزلى فى لطف معناه»[١]

وقال ابن سناء فى مطلع قصيدة من الرجز فى الغزل كذلك، هذه الأبيات:

«يا ويح نفس عشقت مصرية تدمشقت
ساذجة لكنها بالحسن قد تزوّقت
كالشمس حين شرّقت والشمس حين أشْرقت»[٢]

وقال البياتى فى مطلع قصيدته (أكاد أموت) من المتقارب، فى فرط اشتياق المحب، هذه الأبيات :

«....وحبى الوضىء كورد الربيع
تهالك شوقًا عل دربها
إذا آمن الحب بالعاشقين
فإنى سأكفر فى حبها
وأكفر بالورد والزارعين
وأشرب دمعى على نخبها»[٣]

إن مراجعة أبيات ابن خاتمة كلها، ثم أول أبيات البياتى، توضح أنه كانت لكل بيت من هذا الشعر العمودى جملة كبرى، احتال الشاعر ليجعلها فى مقدار طول البيت، فقدم ابن خاتمة فى أول البيت الأول منعوتًا (جمال) نعته بنعتين ثم عطف على النعت الثانى جملة، وفى أول البيت الثانى قدم منعوتًا آخر (ظبى) نعته بنعت جملة ثم عطف عليها جملة أخرى، وفى أول البيت الثالث قدم منعوتًا آخر (غزيل) نعته بنعتين جملة ومفرد عمل عمل الفعل فاقترب من أن يكون جملة أخرى. وجميع هذه المنعوتات تدور فى فلك المحبوبة. أما البياتى فقد قسم الجملة الاسمية على شطرى البيت، فقدم فى صدره المبتدأ وما يتصل به، وأخر فى عجزه الخبر الجملة الفعلية بركنيها وما يتصل بهما.

وإن مراجعة أبيات ابن سناء كلها، وبقية أبيات البياتى، توضح أن هناك جملة كبرى واحدة استولت على كل منهما. ولكن كل بيت قد استأثر من هذه الجملة بما يشبه أن يكون جملة مستقلة. إن أول أبيات ابن سناء لو كان وحده لكان مشتملًا على جملة كبرى كاملة آخره آخرها، غير أن قصده إلى تصوير هذه المعشوقة، وجهه إلى أن يزيدها بما يكمل صورة جمال معشوقته، فأضاف إلى (مصرية تدمشقت) نعوتًا أخرى فى البيتين التاليين، بحيث يمكن إذا انفصلا عن البيت الأول أن يفهم من كل بيت من الثلاثة كلام تام كأنه مصنوع من أجله، وكل ما هنالك أنه سيقدّر قبل (ساذجة) و(كالشمس) محذوف مناسب.

---

(١) ديوانه ١/٣٠.
(٢) ديوانه ٢/ ٣٦٨.
(٣) ديوانه ١/٣٠.

وإن ثانى أبيات البياتى لو كان وحده كذلك لكان مشتملًا على جملة كبرى كاملة آخره آخرها، غير أن قصده إلى تأكيد عبثية شوقه الشديد إلى محبوبته، وجهه إلى أن يزيدها بما يقدم تصويرًا ليأسه، فأضاف إلى (سأكفر فى حبها) جملتين أخريين معطوفتين عليها فى البيت التالى، بحيث يمكن إذا انفصل عما قبله أن يفهم من كل منهما كلام تام كأنه مصنوع من أجله وفى مثل مقداره، فقد خص كل شطر بجملة فعلية مضارعية من فعل فاعله ضمير متكلم مستترفيه بعده ما يتعلق به.

يستطيع البحث أن يعلق على ما سبق، بأن هذا الشاعر المجدد كان يميل فى شعره العمودى إلى أن يجعل لكل بيت من أبيات القصيدة الواحدة جملة كبرى، فإن لم يكن فجملة صغرى أو ما يشبهها، وربما جعل لكل شطر من شطرى البيت جملة صغرى أو كبرى. وإنما كان ذلك انصياعًا لتأثير عروضه ونمط الموسيقا (الغناء) الذى يجاريه ؛ إذ يجب هنا أن يخرج كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة مشابهًا للآخر- وهذا أمر سبق بحثه تفصيلًا- ومستقلًا عنه ، وهذا أمر سبق التعرض له وسيأتى إتمام بحثه .

أما الشعر الموشح، فقد أوضح البحث من قبل أن بيته ينقسم إلى دور وقفل ، كلاهما ينقسم إلى أغصان وأسماط، كلاهما ربما انقسم إلى أقسام صغيرة، وأن بين هذه الأقسام الصغيرة بعضها وبعض وبين التى تكبرها بعضها وبعض ، قدرًا كبيرًا جدًّا من التساوى، وأن الوشاح قد توسع فى استعمال التصريع والتقفية بين هذه الأقسام جميعًا صغيرها وكبيرها.

وإنما كان ذلك من أجل زيادة موسيقا البيت، وإحكام الربط بين كل قسم من أقسامه، ولاسيما أن كلًّا منها سيوكل إليه احتمال جزء من أنغام (النوبة) الكثيرة المتنوعة .

ومن المعروف أن الوقف على آخر القسم المشتمل على تصريع أو تقفية، أطول من الوقف على الخالى من أى منهما. ولقد كان هذا الوقف يقتضى أن تتم قبله الجملة والكلام المفيد ، ليكون مقبولًا معنى كما هو مقبول ومطلوب موسيقا .

وللتمثيل لما سبق يعرض البحث فيما يلى مطلعى قصيدتين من الشعر الموشح للوشاحين اللذين سبق التمثيل للعمودى من شعرهما. قال ابن خاتمة فى مطلع موشحه من البسيط نفسه فى الغزل كذلك:

«هل للعزا من سبيلْ   هل يشتفى السُّقْمُ
حسبى يأس مريخ   قد ضاق بى الكتمُ
الغوث من ذا الهوى   فُلّ به عزمى
قد هد منى القوى   وقد محا رسمى
يارب هذا الجوى   لم يك فى علمى

وأنــت نــعــم المقيـلْ وحـكـمـك الحكـمْ
أجـر فـؤادًا قـريـخ قـد خـانـه الـزعـمُ»(١)

وقال ابن سناء فى مطلع موشحه من الرجز نفسه فى الغزل كذلك:

«مقامنا كـــريمُ وغـيره لئــــيمُ مُـدامة وريمُ والسعد لى نديمُ
لا عشتَ يا رقـيبى ذا العـيشْ ...
قامتها كالصَّعْدهْ وريقها كالشـــهده وخدها كالورده إن الحـرير عنده
فى المُطْرَف القشيب كالخـــيش »(٢).

إن نص ابن خاتمة (قفل المطلع)- وهو بيت عند البحث- ثم (البيت الأول)، ونص ابن سناء (البيت الأول) وآخر بعده، ولقد حرص الشاعران فيما يبدو على أن يجعلا لكل قسم مهما صغر، جملة كاملة، بل لقد أمعنا فى تحقيق تساوى هذه الأقسام وموازنة بعضها لبعض، فأحكما موازنة الجمل نفسها بعضها لبعض كذلك، كما فى قول ابن خاتمة: «قد هدمنى القوى»، «قد محا رسمى»، وكما فى قول ابن سناء: «مقامنا كريم»، «غيره لئيم» وغير ذلك.

وإنما كان ذلك من أجل أن تتمكن الأقسام من احتمال الألحان المختلفة والأنغام الكثيرة وزخرفة الموسيقا (الغناء)؛ فيستخرج المغنى- وكذلك جوقته- ألحانًا متقاربة مسافات إيقاعها، ومؤتلفة على نحوما، من خلال تلك الأقسام، ويقف على آخر كل منها ليحكم المقارنة بين تلك الألحان، ويحدث طربًا شديدًا للسامع الذى يجد أقسامًا تتنوع ألحانها فى وقت تساوى مقاديرها.

وقد عثر البحث على نصوص متعلقة بهذا الأمر، لبعض النقاد الغربيين، جديرة بالمناقشة. لقد عرّف المستعرب س. موريه الموشحة بأنها «قصيدة مقطعية يراعى فى تأليفها قواعد النحو وتوضع خاصة للغناء. وتنقسم إلى مقاطع شعرية»(٣)، ووصف الشعر المقطعى بأنه يعتمد على الأقسام المتعددة والقوافى المختلفة أو المؤتلفة بحيث «تميل النماذج المتغيرة والقوافى المألوفة إلى تقصير الجمل، وإلى ربط المعانى بعضها إلى بعض، كما تميل إلى تكثيف الانفعالات وإبراز الإيقاع، وتضيف إلى موسيقية القصيدة إضافة هامة»(٤).

وميز يورى لوتمان بين نوعين من الصلات الشعرية، أحدهما الصلات السياقية بين الأبيات بعضها وبعض، والآخر الصلات الإضافية بين أجزاء البيت الواحد بعضها وبعض، وقال فى الأخير: «لو أننا حددنا - نسبيًا - الصلات الشعرية الداخلية بحسبانها صلات داخل التركيب أو السياق، فإننا نستطيع أن نلاحظ أن المقطع المزدوج (ذا البيتين) يمتاز عن كل ما عداه من أشكال المقطوعات الشعرية بالأناقة التركيبية البالغة»(٥).

---

(١) ديوانه ١٨٧= ٢/٢٦٢.
(٢) دار الطراز ١٢١، ١٢٢.
(٣) الشعر العربى الحديث لموريه ٤٨٢.
(٤) السابق ٨٢- ٨٣.
(٥) تحليل النص الشعرى للوتمان ١٤٣.

إن هذه النصوص من الأهمية بحيث تقدم للبحث الملاحظات التالية :

أولًا – بيت الشعر الموشح مقطع شعرى، وهو ما رآه بعض الباحثين العرب(١) . وإنما كان كذلك لطوله وكثرة أقسامه المبنية على نحو خاص .

ثانيًا – لهذه الأقسام بما يقع فيها من تصريع وتقفية أثر شديد فى زيادة موسيقية بيت الشعر الموشح .

ثالثًا – يتميز هذا المقطع الشعرى (بيت الشعر الموشح) بتقصير الجمل، ولاريب فى أن هذا من أجل أن يكون لكل قسم من أقسامه الصغيرة جملة .

رابعًا – يتميز هذا المقطع الشعرى (بيت الشعر الموشح) بالأناقة التركيبية البالغة، التى تتمثل– بلا ريب– فى موازنة بعض تلك الجمل لبعض فى بنائها النحوى نوعًا وطولًا .

أما الشعر الحر، فقد أوضح البحث من قبل أن بيته غير منقسم، وأنه لا يحافظ فى علاقته بما قبله وبعده من أبيات قصيدته إلا على التفاعيل نفسها فقط بتتابعها المعروف، ويستجيز أن يخالفهما فيما سوى ذلك. لهذا كله لم يمنع الجملة فى هذا الشعر مانع من أن تتمثل طريقة الحديث وتستلهمها وتقترب منها، وهى التى سبق للبحث أن ذكر فيها خمس سمات أسلوبية هى أظهر ما يؤدى بالجملة فيها إلى الطول هى: الحوار، والإطناب، والتكرار، والترادف، والتطويل.

ويمكن للبحث أن يمثل لهذا بقصيدة البياتى نفسه (صلاة لمن لا يعود) من الشعر الحر من المتقارب أيضًا، فى فرط اشتياق المحب كذلك، قال :

« طوالَ ليالى البكاءِ
ليالى السهادِ
ليالى الرمادِ
أصلى
أنادى
حبيبى تعالْ
فإن العصافير فى الظُّلْمةِ
وجِنِّيَّة الغابة
تؤرقها، يا أميرى الصغيرَ
مواويلُك الحمر، والساقيه
وحبى الطريح على الخابيه
تؤرقها أغنيه

---

(١) راجع ابن سناء الملك للدكتور عبد العزيز الأهوانى ٢١٦.

تولول فى الأوديه
تعال حبيبى، فإن الظلالَ
وريح الشمالْ
ستطفئ لى شمعتى
وترحل عن ضيعتى
مُخلِّفة فى المساءِ
وفى ظلمات البكاءِ
خيال صبيّة
تصلى
تنادى
حبيبى تعال » [(١)]

إن هذا النص قصيدة كاملة من اثنى عشر بيتًا كلمات قوافيها هى (تعال، الظلمة، الغابة، الساقيه، الخابيه، أغنيه، الأوديه ، الشمال، شمعتى، ضيعتى، صبيه، تعال)، أغلبها (ثمانية من اثنى عشر) كان كل منها فى مقدار شطر بيت من المتقارب التام أو المجزوء فى حين أن الجملة التى بدأت فى البيت الأول كانت من الطول بحيث لم تنته إلا بنهاية القصيدة.

أما أغلبية مقدار الشطر على بيت الشعر الحر، فقد سبق تفسيرها بأنه أول مراتب التمام أى أقل مقدار من القول الموزون يمكنه أن يؤدى وزن البحر بحيث يدركه مستقبله ويميزه من غيره. وأما طول الجملة الظاهر جدًّا المستولى على القصيدة كلها دون أن يكون للتصوير وما إليه كما فى شعر الجاهليين، فقد كان استلهامًا من الشاعر لطريقة الحديث وتمثّلًا واقترابًا منها بتحقيق سمات جملتها التى تُطوِّلها، فى جملة شعره الحر، كما نلاحظ فى تحقيقه (الحوار) بنداء المحبة لحبيبها وبثها إياه شوقها المبرح وسواء أسمعها أم لم يسمعها، وفى تحقيقه (الإطناب) بعطف (جنية الغابة) على (العصافير فى الظلمة) إمعانًا فى الدلالة على الشوق إلى المحبوب، وفى تحقيقه (التكرار) بإعادة (ليالى)، و(حبيبى تعال)، و(تؤرقها)، وفى تحقيقه (الترادف) على نحوٍ ما بذكره (أغنيه) بعد (مواويلك)، وفى تحقيقه (التطويل) (يا أميرى الصغير).

وقد كان بيت الشعر الحر بخصائصه العروضيةْ السابقة عونًا للشاعر على أن يفعل ذلك، بل قد جعلته نازك الملائكة سببه الوحيد، بقولها: «هذه (التدفقية) التى لاحظناها تؤدى إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين فى الشعر الحر يمكن أن نعدهما من عيوبه:

أ - تجنح العبارة فى الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولًا فادحًا» [(٢)].

---

(١) ديوانه ١/٢٧٥- ٢٧٦.

(٢) قضايا الشعر المعاصر ٤٣.

لقد سبق ذكر أنها تعنى (بتدفقية) الشعر الحر سهولة تأتى عروضه وتتابع تفاعيله وأبياته، وهى ترى أن هذا الأمر سبب طول الجملة الفادح. ولكن هذا البحث لا يستطيع أن يقبل أن الشاعر يطيل الجملة عبثًا، وهو محصلة قولها، ويرى ما سبق من أنه يستلهم طريقة الحديث ويتمثلها ويقترب منها، وأن هذا (التدفق) أو هذه (التدفقية) العروضية إنما كانت عونًا وبابًا عروضيًا إلى تحقيق ما سبق. ويمكن أن يستدل لذلك بقولها هى نفسها بعدئذ فى مقدمة ديوانها: «لا يخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحر لنمكن الشاعر العربى من إيراد جمل طويلة دون تقطع»[١]، أى دون أن يقطعها بيت الشعر العمودى بخصائصه السابقة التى كانت تفضى بالجملة إلى الانتهاء بنهاية البيت كثيرًا.

ويمكن للبحث أن يفهم من ذلك أن الشاعر اكتشف ما صارت عليه الجملة فى شعره العمودى من بعد عن طريقة الحديث، فرغب فى الاقتراب منها وقد كان الشعر الحر منفذًا له إلى ذلك، غير أن هذا البحث لا يرى أن تطويل الجملة كان سبب التجديد العروضى- وهو ما يوحى به كلام الناقدة- بل إن التجديد العروضى متولد عن الموسيقا الجديدة التى كان على الشاعر إدراكها بعروض شعره.

بقيت الإشارة إلى جعلها تطويل الجملة على النحو الممثَّل له ، من عيوب الشعر الحر. وإنما رأت هذا الرأى من أجل أن هذا التطويل يسلك الأبيات فى سياق واحد بحيث لا يحسن الوقف على آخر أى منها، فيقضى على الوقفة القافوية الاضطرارية المطلوبة فى الشعر الحر كذلك لأنها تريح النَّفَس ، وإن تميزت عن قرينتها فى الشعر العمودى بعدم ثبات موضعها وغير ذلك مما يأتى بحثه[٢] .

إن مناقشة هذا الرأى متعلقة بمسألة المحافظة على استقلال البيت التى سبق التعرض لها وذكر تأخير تفصيلها. مما يقتضى من البحث دراسة علاقة ترابط الأبيات بترابط الجمل. ولاسيما أن فيها كشفًا لطريقة تتابع الجمل وترابطها فى النص (القصيدة)، وأثر تلك المسألة وغيرها فيها .

* * *

---

(١) ديوانها ١/١٨.

(٢) راجع قضايا الشعر المعاصر ٤٣- ٤٤، والشعر العربى المعاصر لعز الدين إسماعيل ٧٥.

ترابط الأبيات والجمل

القصيدة- كما سبق- بنيان عروضى لغوى (نص موزون)، وحدة جانبه العروضى هى (البيت)، ووحدة جانبه اللغوى هى (الجملة). وشرط تحقق هذا (البنيان) أن يكون بين وحدات كل جانب من جانبى القصيدة السابقين، قدر من الترابط الداخلى أو الخارجى، أو منهما معًا.

أما الترابط الداخلى بين أبيات القصيدة الواحدة، فهو أن تتفق فى التفاعيل (نوع المقاطع المرتبة)، والطول (عدد التفاعيل)، والانقسام وعدمه، والقافية، وهى الخصائص العروضية التى سبق تفصيلها. وأما الترابط الداخلى بين جمل القصيدة الواحدة، فهو أن يشملها المعنى الدلالى الأكبر (رسالة القصيدة) بحيث تكون كل جملة منها حلقة فى سلسلة، تؤدى جزءًا منه.

أما الترابط الخارجى بين أبيات القصيدة الواحدة، فهو الذى يأتيها من جهة الجانب اللغوى، من خلال توزيع عناصر جملة واحدة أو جملتين شديدتى الارتباط على أكثر من بيت.

وأما الترابط الخارجى بين جمل القصيدة الواحدة، فهو الذى يأتيها من جهة أدوات وأوضاع أو أساليب فى ذكرها، تربط بعضها ببعض.

إن الاتفاق بين الأبيات فى تلك الخصائص السابقة، هو من شدة الربط بينهما بحيث يمكننا أحيانًا من أن نرد البيت إلى قصيدته دون غيرها، ونخرج عنها ما ليس منها. وإن شمول المعنى الدلالى الأكبر للجمل هو من شدة الربط بينها كذلك بحيث يمكننا أحيانًا من أن نحقق القصيدة فننفى منها مثلًا أبياتًا شديدة الشبه بأبياتها، لأنها ليست منها.

إن كون النوع الثانى من الترابط خارجيًا لا يعنى أنه عارض لا قيمة له، ولا فائدة منه، بل يعنى أنه خارجى بالقياس إلى النوع الداخلى فقط، وهو من شدة الربط بين الأبيات بحيث لا يروى بيت دون غيره إذا كان بينهما هذا التعلق الشديد، لأنهما يصيران عندئذ بمثابة بيت واحد، وفيما سبق ذكره من أبيات أبى العتاهية الستة المضمنة، دليل واضح؛ إذ لم يُرْوَ من قصيدتها غيرها، وليس لأولها تعلق بما قبله ولا لآخرها تعلق بما بعده، وكأن الراوى روى بها بيتًا واحدًا من ست وثلاثين تفعيلة كما سبق أن ذكرت.

وكذلك هذا الترابط الخارجى بين جمل القصيدة الواحدة من الشدة بحيث لا تكاد واحدة تنفك عن الأخرى، حتى إنه يمكن محققى القصائد أحيانًا من ترتيب الأبيات المبعثرة. وقد بين أهميته الجرجانى بقوله: «اعلم أن ليس (النظم) إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه (علم النحو). وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك، فلا تخل بشئ منها. وذلك أنا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه، فينظر فى (الخبر) ... وفى (الشرط والجزاء) إلى الوجوه التى تراها فى

قولك: (إن تخرج أخرج) و(إن خرجت خرجت) و(إن تخرج فأنا خارج) و(أنا خارج إن خرجت) و(أنا إن خرجت خارج) وينظر فى (الجمل) التى تسرد، فيعرف موضع الفصل فيهامن موضع الوصل... هذا هو السبيل»[1] .

لقد جعل من معالم السبيل إلى (النظم) مراعاة دقائق هذا النوع من الترابط الخارجى بين الجمل، لما لها من أثر جوهرى فى تقديم المعنى؛ إذ على وفق ترابط أجزاء المعنى يكون ترابط أجزاء المبنى، وعلى وفق ترابط أجزاء المبنى يفهم ترابط أجزاء المعنى، وقد ذكر من ذلك ترابط الجمل بالشرط تصريحًا – بقوله: « وفى (الشرط والجزاء) » وتمثيلًا بقوله: «إن تخرج أخرج»، وترابطها بالطلب تلميحًا بقوله: «وفى (الشرط والجزاء) » نفسه لأنه بمعناه– وترابطها بالاعتراض تمثيلًا- بقوله: «أنا إن خرجت خارج»، وترابطها بالجوار دون عطف تصريحًا- بقوله: «موضع الفصل»- وترابطها بالعطف تصريحًا كذلك- بقوله: «موضع الوصل»، وأناب ما ذكره عما أغفله فقد كان فى موضع إجمال .

وتنبغى الإشارة هنا إلى أن البحث قد تحدث عن الترابط الداخلى بين الأبيات من قبل فى خلال المبحث الأول، وسيأتى تمامه فى الفصلين الثانى والثالث. أما الترابط الداخلى بين الجمل فهو مدرك ضمنًا باختيار القصائد المقترنة من منطلق اتفاقها فى الأصل المعنوى؛ إذ لم يكن ذلك إلا على وفق اتضاح معنى دلالى أكبر (رسالة) شمل جمل القصيدة المختارة، فمكن البحث من أن يجد لها ما يقارنها. لم يبق للبحث هنا إلا أن يدرس الترابط الخارجى. وقد رأى أن الوقوف على حقيقة نسبة الترابط الخارجى بين أبيات القصيدة الواحدة (التضمين) فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة، إنما يكون بمعرفة متوسط ما يكون فى أبياته من جمل، لبيان نسبة توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت، كما يكون بمعرفة طرق ترابط ما يكون فيها من جمل؛ فهناك بعض طرق يكون تفريق كل جملة من الجمل المترابطة بها فيها، بمثابة توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت. ولكن أهمية معرفة طرق ترابط الجمل ترجع قبل هذا وبعده إلى أن للجملة من هذه الدراسة المقارنة نصيبًا كنصيب البيت تمامًا. لقد حصل البحث عن هذين الأمرين على الجدولين التاليين:

نوع الشعر	الشعر الموشح	الشعر العمودى للوشاح	الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	الشعر الحر
عدد الجمل	١١٧٠	١٤٨٢	٩٨٨	٩٩١
عدد الأبيات	٢٨٤	١٢٥٠	٨٨٩	١٦٥٩
متوسط ما فى البيت من الجمل	٤,١١ جمل	١,١٨ جملة	١,٠٩ جملة	٠,٥٩ من الجملة

(١) دلائل الإعجاز ٨١، ٨٢.

نوع الشعر / طرق ترابط جمله	الشعر الموشح	الشعر العمودى للوشاح	الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	الشعر الحر
العطف[١]	٢٠٢	٢٩٨	٢٧٢	٢٠٩
الترتب الشرطي[٢]	٤٠	٦٠	١٩	١١
الترتب الطلبى[٣]	٥	٣	١	٢
الترتب الطلبى بالحرف[٤]	-	١	٣	٣
الترتب القسمى[٥]	٦	١٤	-	-
التكرار[٦]	٤	١	١٤	٣٩
الاعتراض[٧]	٣٦	٢١	٢١	٣٧
الجوار[٨]	٨٢٨	١٠٣٥	٦٠٦	٦٣٨
المجموع[٩]	١١٢١	١٤٣٣	٩٦٣	٩٣٩

إن (معطيات) هذين الجدولين تشير إلى تميز ترابط الأبيات والجمل فى الشعرين القديم العمودى والجديد بنوعيه، كل منهما عن الآخر، على النحو التالى:

أولًا – كلما قل متوسط ما فى البيت من جمل بالقياس إلى غيره، دل على زيادة نسبة توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من ذلك البيت بالقياس إلى غيره كذلك. من ثم يكون الشعر الحر أكثر توزيعًا لعناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت، ويكون الشعر الموشح أقلَّ توزيعًا، فى حين يتوسط الشعر العمودى بينهما حتى إن ما لشعراء الشعر الحر منه يكاد يطابق ما للوشاحين فى ذلك الأمر.

ثانيًا – مال الشاعر فى ربط جمل شعره العمودى دون الجديد إلى استعمال العطف؛ فقد

(١) هو عطف الجملة اللاحقة على الجملة السابقة .
(٢) هو أن تكون الجملة السابقة شرطًا واللاحقة جوابه .
(٣) هو أن تكون الجملة السابقة طلبًا واللاحقة جوابه .
(٤) هو أن تتضمن السابقة نفيًا أو طلبًا محضين وتتبعها اللاحقة بفعل مضارع بعد (فاء السببية) أو (واو المعية) أو (أو) التى بمعنى (إلى أن) ، وقد سميته (الترتب الطلبى) لغلبة الطلب عليه .
(٥) هو أن تكون السابقة قسمًا واللاحقة جوابه .
(٦) هو أن تكون اللاحقة تكرارًا لفظيًا للسابقة .
(٧) هو أن تقع اللاحقة بين أجزاء السابقة .
(٨) هو أن تجاور اللاحقة السابقة دون أن يجمعهما رابط من مثل هذه الروابط المذكورة سوى الجوار .
(٩) نقص مجموع جمل كل نوع مثل عدد قصائده ، لأن الجمل الأخيرة فى هذه القصائد كلها لا ترتبط بالطبع بشيء بعدها .

كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاحين (٢٠,٧٩٪)، وعند شعراء الشعر الحر (٢٩,٠٥٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (١٨,٠١٪)، وفى الشعر الحر (٢٢,٢٥٪)، وإلى استعمال الترتب الشرطى كذلك؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاحين (٤,١٨٪)، وعند شعراء الشعر الحر (٢,٠٢٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (٣,٥٦٪)، وفى الشعر الحر (١,١٧٪).

ومال فى ربط جمل شعره الجديد دون القديم العمودى إلى استعمال التكرار؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٠,٣٥٪)، وفى الشعر الحر (٤,١٥٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاحين (٠,٠٦٪)، وعند شعراء الشعر الحر (١,٤٩٪)، وإلى استعمال الاعتراض كذلك، فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٣,٢١٪)، وفى الشعر الحر (٣,٩٤٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاحين (١,٤٦٪)، وعند شعراء الشعر الحر (٢,٢٤٪)، وإلى استعمال الجوار كذلك؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٧٣,٨٦٪)، وفى الشعر الحر (٦٧,٩٤٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاحين (٧٢,٢٢٪)، وعند شعراء الشعر الحر (٦٤,٧٤٪).

كيف حدث إذن هذا التمييز بين الشعرين القديم والجديد للشاعر الواحد، فى ترابط الأبيات والجمل؟ لقد سبق لنقاد الشعر الجديد أن تعرضوا لهذا الأمر فى خلال تفسيرهم لاقتران طول البيت بطول الجملة؛ فمن ثم كان على البحث أن يجيب السؤال الذى طرح نفسه بعد عرض تفسير أولئك النقاد، وهو: هل يمكن أن يرجع تميز ترابط الأبيات والجمل فى الشعر الجديد عنه فى الشعر القديم العمودى، إلى قيام هذا الأخير على التفكير الهندسى التوازنى المحكم بحيث لم ينفك منه، وفرار الشاعر نفسه فى شعره الجديد، ونفوره من ذلك التفكير السابق، ورغبته فى (خَلْخَلَته)؟

وفيما يلى يحاول البحث أن يجيب هذا السؤال، من خلال الوقوف عند كل ظاهرة من الظواهر التى سبق استخراجها من الجدولين السابقين، وتفسيرها على حدة لكيلا يقع فى التعميم المخل.

* * *

توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت

عندما تعرض بعض النقاد للحديث عن وحدة القصيدة، ذكروا ارتباطها بوحدة التجربة. وعندما تعرضوا لوحدة التجربة وشمولها وكليتها، ذكروا ارتباطها بالتواصل بين الأبيات ، الذى يكون فى أقوى حالاته عند توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت، وأنه لما كان المحدثون أكثر وعيًا لهذه المسألة، اعتمدوا على التوزيع المذكور فى قصائدهم الجديدة كثيرًا(١) .

ولكن الانطلاق من وحدة التجربة إلى تفسير كثرة هذه الظاهرة، بوصفها سببها الأصلى، غير مقبول لدى البحث؛ إذ فضلًا عما نجده من قصائد قديمة جدًّا توحدت فى كل منها تجربة الشاعر إلى حد بعيد وقل فيها ذلك التوزيع لعناصر الجملة رغم هذا، نجد قصائد من الشعر العمودى للمجددين المحدثين ، مبنية على وحدة التجربة وقلة التوزيع فى الوقت نفسه .

إن الذى يطمئن إليه البحث، أنه كلما ضعف الترابط الداخلى بين أبيات القصيدة الواحدة، قوى الترابط الخارجى ، أى كلما ضعف ما بين هذه الأبيات من اتفاق فى الخصائص العروضية (التفاعيل، والطول، والانقسام وعدمه، والقافية)، قوى الاعتماد على توزيع عناصر الجملة الواحدة بينها، والعكس صحيح كذلك إلى حد بعيد، أى كلما قوى الترابط الداخلى بينها، ضعف الترابط الخارجى على النحو المشار إليه. ومن هنا كان شذوذ تجربة أبى العتاهة فيما رأى البحث؛ فقد كانت أبياته داخلها وخارجها على درجة عالية من الترابط الشديد جدًّا، حتى صارت من النوادر التى يتفكه بها الرواة.

وربما بدا ذلك التناسب العكسى تعويضًا تلقائيًا بحتًا، للمحافظة على (بُنيانيّة) القصيدة التى سبق ذكرها. ولكنه فى حقيقته- عند البحث- أثر لاختلاف زمان الوقف على آخر البيت وتفاوت النظر إليه فى كل نوع من أنواع الشعر، ولهذا علاقة وثيقة بالموسيقا التى تولد عنها عروضه .

إن آخر البيت العمودى هو وحده موضع الوقف المطمئن فيه. وإذا حاول البحث اكتشاف ما أدى إلى ذلك، لم تضع محاولته هباء؛ فقد سبق أن الموسيقا (الغناء) القديمة كانت تكرارًا ساذجًا لمجموعة أنغام يسيرة، فاقتضت بيتًا على وفقها، يكرر كما هو، نهايته نهاية مجموعة الأنغام اليسيرة، فمن ثم يطمئن الوقف على آخره ليتم ظهورها واستقرارها فى السمع. ثم صار مكانَ ذلك التكرار بيت مختلف الكلام، متفق العروض، يُفعل به ما فعل بسابقه، فيظل اطمئنان الوقف على آخره كما هو، ولاسيما أن فيه استفادة بعض الموسيقا وربط التكرار بالمكرر، لأن فيه القافية الوحدة.

ولما كان توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت، مناقضًا لاطمئنان الوقف على آخر

---

(١) راجع التفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٦٣، والعروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ١٠١.

بيت الشعر العمودى ، لأنه لا يكون الوقف الاختيارى على بعض الجملة دون بعض، وكان الملائم أن يتلاقى آخر البيت وآخر الجملة ليتحقق اطمئنان الوقف، غلب هذا عليه دون ذاك .

لقد ظهر للبحث أن الموسيقا (الغناء) لا تقتضى خروج أبيات القصيدة الواحدة متشابهة العروض (قوية الترابط الداخلى)، إلا وقد أرادت أن تتكرر فى كل منها مجموعة الأنغام نفسها دون تعقيد. ولن يظهر تكرار الأنغام إلا باطمئنان الوقف على آخر كل بيت، الذى يلائمه اكتمال الجملة كما سبق .

وللتمثيل لما سبق يعرض البحث فيما يلى لقصيدتين من شعر المجددين العمودى، إحداهما لابن عربى من قدمائهم، والأخرى لصلاح من محدثيهم .

قال ابن عربى فى مطلع قصيدته من الرمل فى ذكر أولياء الله العارفين وصفاتهم وأقدارهم:

«ما لقومى عن حديثى فى عما ثم قالوا نحن فيكم علما»[1]

فأعلن منذ البدء مراعاته لمقتضى اطمئنان الوقف، بحرصه على أن يتلاقى آخر البيت وآخر جملة (قالوا...) . وهذه القصيدة أربعة وعشرون بيتًا ، وافق آخر الجملة فيها آخر البيت أربع عشرة مرة (بنسبة ٥٨,٣٣٪)، ثم كان أغلب ما لم يتوافقا فيه، مما يجوز الوقف عليه، كما فى قوله:

«إن شخصًا جهل الأمر الذى قلت فى نظمى هذا فى عما
إنما الكيّس من دان به نفسه حين أراه القَدَما
قدم الصدق الذى قال لنا إنه من عنده للقُدما
قدم الصدق الذى يعرفه كل من يشهده محتكما»[2]

فآخر البيت الأول هو آخر الجملة، وآخر الثانى مفعول به متبوع ببدل فى أول الثالث والرابع. ولما كان استعمال البدل على نية قصده هو لا المبدل منه، بالعامل، كانت لدينا جملتان فى البيتين الثالث والرابع، على هذا الأساس، بتقدير (أراه قدم الصدق الذى)، تخففان تعلق البيت الثانى بما بعده .

وقال صلاح فى مطلع قصيدته (حصاد الذكريات) من المتقارب فى استرجاع ذكريات الماضى:

«سلام على البعد يا مَعْبدى ويا مُنْية الشارد المبعد»[3]

فأعلن منذ البدء كذلك مراعاته لمقتضى اطمئنان الوقف، بحرصه على أن يتلاقى آخر البيت وآخر جملة النداء. وهذه القصيدة ثلاثة عشر بيتًا، وافق آخر الجملة آخر البيت فيها ثمانى مرات (بنسبة ٦١,٥٣٪)، ثم كان كل ما لم يتوافقا فيه، مما يجوز الوقف عليه، كما فى قوله:

« وآمالى الشُّرَّد الصاديات يجزن السراب إلى القَدْفَد

---

(١) ديوانه ٩٧. (٢) السابق ٩٨.

(٣) ديوانه ٥٠٣.

طريق تحدث أحجاره   بضيعة أمسى ووهم غدى
مصابيحه حومت حولها   فراشات آمالى الشرد
وفى كل ركن دعاء ذبيح   ووهم أسير، وجرح ندى»[١]

فآخر البيت الأول هو آخر الجملة. وأول البيت الثانى خبر لمبتدأ محذوف، أتبع بنعت جملة فى خلال بقية البيت، ثم بنعت آخر جملة فى خلال البيت الثالث، ثم بمعطوف جملة فى البيت الرابع. ولو كان البيت الثانى وحده لكان مشتملًا على جملة كبرى واحدة، آخرها آخره، غير أن قصد التصوير وجه الشاعر إلى استعمال التوابع لتكتمل صورة الطريق، فسلك سبيل الجاهليين عندما يطوِّلون الجملة- كما سبق فى خلال دراسة قصيدة امرئ القيس- لأن فيه ميزتين:

الأولى – أن المتبوع على هذا النحو لا يفتقر إلى التابع بحيث يمتنع الوقف أو يقبح، لأنه قد تم. وما التوابع إلا تقييد له .

والأخرى – أن التابع على هذا النحو كذلك له من التمام القدر الذى يجيز الاكتفاء به. وما إعلال أول بيت المتقارب- وما أشبهه من الأبحر المبدوءة بوتد مجموع – بالخرم إلا دليل لذلك، لأنه يحدث غالبًا بإسقاط حرف عطف من أول البيت اكتفاء بالمعطوف، دون المعطوف عليه، ويمكن التمثيل لذلك بإسقاط الواو من أول رابع الأبيات السابقة لصلاح ؛ فإنه غير مؤثر ودليل على إمكان الاكتفاء بالتابع دون المتبوع، لتمام كل منهما على نحو ما، وهو ما يلائم مقتضى اطمئنان الوقف على آخر بيت الشعر العمودى أكثر من توزيع عناصر الجملة الأساسية، أو العناصر الشديدة الترابط (التضام) .

وقد ندر جدًّا ارتكاب هذا التوزيع، كما فى قول ابن عربى فى قصيدته السابقة الذكر:

«صدقوا فى نصف ما قالوا وما   صدقوا فى نصفه الثانى لما
يقتضيه حكم ما جئت به   من علوم جهلتها الحكما»[٢]

فآخر البيت الأول موصول صِلتُه فى البيت الثانى، وهما كالكلمة الواحدة ، فكأنه شَطَرَها، وهذا الشطر يمنع اطمئنان الوقف، فلابد أن يداوى بتقصير الوقف لكيلا يتعثر الفهم.

أما فى الشعر الموشح، فربما بدت أبيات قصيدته- خلافًا لأبيات قصيدة الشعر العمودى – غير متشابهة العروض (ضعيفة الترابط الداخلى)، لماسبق مما يستجيز أحدها أن يخالف فيه الآخر، ولاسيما الطول؛ فقد صار واضحًا أن قفل المطلع الذى هو عند هذا البحث بيت، لا يعدو مقدار القسم الثانى من كل بيت بعده؛ ربما بدت أبيات قصيدة الشعر الموشح كذلك، فيكون المتوقع أن يقوى بينها الترابط الخارجى أى توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت .

ولكن ما سبق من مشاركة (الجوقة) للمغنى، فى غناء الموشحة، ببدئها بغناء قفل المطلع،

---

(١) السابق نفسه .   (٢) ديوانه ٩٧.

وتكرارها له بعد إتمام المغنى للبيت، يوضح أن ضعف تشابه أبياتها طولًا قد عولج بحيث يغنيها عن الترابط الخارجى إلى حد بعيد، بل يمنع وقوعه، لأن توسّط ترديد (الجوقة) لقفل المطلع، بين كل بيتين لا يكون إلا إذا تلاقى آخرهما وآخر جملتيهما معًا، وإلا إذا تلاقى آخر قفل المطلع وآخر جملته معًا أيضًا. ويمكن للبحث أن يمثل لذلك بقول ابن عربى نفسه فى قصيدته من الشعر الموشح من الرمل أيضًا فى ذكر أولياء الله العارفين وصفاتهم وأقدارهم كذلك:

«عدِّ عن جنات عدْنِ	وارتسم فى الصّدْر الاَوّلْ
تخفض القِسْطَ وترفعْ	وتُـولِّـى ثـم تـعـزِلْ
بـأبـى معـنـى شريـفُ	بـأبـى معـنـى غـريـبُ
بيتـه بيـت كـثـيـف	حُجبت فيه الغيوب
حكـمـه فيـه لـطيـف	رأيـه فـيـه مـصـيـب
بَـطـلٌ خـلـف مِـجَـنٍّ	امـتـطـى أغـرّ أَرْجَـلْ
فترى المتّلالى الاثْرعْ	تحته السماك الاعْـزل
(عد عن جنات عدن	وارتسم فى الصدر الاول
تخفض القسط وترفع	وتـولـى ثـم تـعـزل)
أظهر العقل النفيسُ	نفس غيب المُتمنَّى
فـهـو المُلْك الـرئـيـس	وهْى ملك ليس يفنى
وجد الجسم الخسيس	أحـرفًا جاءت لمعـنـى
وعـنـى بـذاك عـنـى	وأنـا لا أتـبـدل
ثـم أخـفـاه وأودع	أمره الإمام الاعدل»[1]

وهكذا تعيد الجوقة ترديد قفل المطلع بين كل بيتين، ومن ثم يرى البحث أن المغنى هو الذى ينهى أداء الموشحة لا (الجوقة)، لأنه لن يكون بعد البيت الأخير شىء، ولقد كررت ذكر قفل المطلع بعد البيت الأول على غير ما عليه طباعة هذه الموشحة وسواها، لأوضح أثر ترديد تلك اللازمة (قفل المطلع) على ترابط أبيات الموشحة الواحدة. لقد صار البيت الثانى مع قفل المطلع المردد قبله، كالبيت الأول الذى يكون قبله ذلك القفل، ولا يخفى أن مطابقة القسم الثانى من كل بيت لقفل المطلع تُبديه بمثابة التمهيد له. وكذلك ازداد استقلال كل بيت عن غيره باعتراض قفل المطلع له، وهو معد وحده من قبل مع قفل الخرجة كما سبق، فهو أيضًا مستقل ولقد كان استقلاله هذا دافعًا إلى جعله عند البحث بيتًا. إن جميع ما سبق يفضى إلى منع وقوع الترابط الخارجى بين أبيات الموشحة الواحدة، بتوزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت منها، وهو

---

(١) ديوانه ٨٦- ٨٧ = ٢/٢٦١- ٢٦٢.

ما حدث، فقد تلاقى آخر البيتين وقفل المطلع جميعا وآخر جملها ، فكان آخر جملة (ترى ... الاعزل) آخر البيت الأول، وآخر جملة (أودع ... الاعدل) آخر البيت الثانى، وآخر جملة (تعزل) آخر قفل المطلع.

أما فى الشعر الحر فلا تقتضى الموسيقا التى تولد عنها أن تتشابه أبيات القصيدة الواحدة منه (يقوى ترابطها الداخلى) إلا فى التفاعيل (نوع المقاطع المرتبة) فقط، لأنها لا تريد أن تتكرر من خلال كل بيت منها مجموعة الأنغام نفسها دون تعقيد، بل تريد حركة نغمية دائمة ساعية إلى هدف ما، لا تبلغه إلا فى النهاية القصوى مرة واحدة، وهى حركة- كما سبق - هرمية متذبذبة، تبدأ هادئة قليلًا قليلًا، ثم تصعد قليلًا قليلًا، ثم تنتهى هابطة كما كانت قليلًا قليلًا، دون أن يمتنع وجود تذبذب قليل فى كل مرحلة لا يؤثر فى اتجاهها العام، ومن ثم يذوب البيت ويختفى لتبرز القصيدة وتظهر حركتها المجارية لتلك، ومعنى هذا أن يضعف الترابط الداخلى بين أبيات القصيدة الواحدة من الشعر الحر، ويقوى ترابطها الخارجى .

ولقد كان فى قصيدة البياتى (صلاة لمن لا يعود) من الحر السابقة الذكر، مثال واضح جدًّا لهذا، فقد توزعت فيها عناصر جملة واحدة على أبياتها كلها. ولكن البحث يمثل هنا بقصيدة لصلاح، لأنه مثل منذ قليل من شعره العمودى، لكى تتضح المقارنة بجعل المثالين الجديد والقديم لشاعر واحد . يقول فى مطلع قصيدته (الملك لك) من الشعر الحر من المتقارب نفسه فى استرجاع ذكريات الماضى كذلك:

«أواحدتى، قبلما نلتقى»[١]

فيعلن منذ البدء مخالفته للشعرين العمودى والموشح جميعًا، فى النظر إلى الوقف على آخر البيت ؛ إذ لم تكتمل الجملة بحيث يجوز اطمئنان الوقف، فإن الظرف (قبل) يتعلق بفعل أو مشبهه، وهو ما لم يكن فى هذا البيت، وليس الذى بعد (قبل) إلا مصدرًا غير صريح. يؤول من (نلتقى) و (ما) المصدرية قبلها، (بالتقائنا) وهو مضاف إليه، ولا يتعلق المضاف بالمضاف إليه، وليس قبل المطلع شىء، فمن ثم يتوقع مستقبله إردافه بكمالة الجملة سريعًا لكيلا يمتنع الفهم. وهذه القصيدة خمسة وتسعون بيتًا. وافق آخر الجملة آخر البيت فيها سبعًا وعشرين مرة فقط (بنسبة ٢٨,٤٢٪)، وسائرها عَمَّه ذلك الترابط الخارجى. كما فى قوله :

« سأحكى الحكاية من بدئها
لحد الختامْ
صباى البعيدْ
أحن إليه، لألعابه

(١) ديوانه ٢١٣.

لأوقاته الحلوة السامره
حنينى غريب
إلى صحبتى
إلى إخوتى
إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرًا على المصطبه
وقد يحلمون بقصر مشيد
وباب حديد وحورية فى جوار السريرْ
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير
إلى أمى البرة الطاهره
تخوفنى نقمة الآخره
ونار العذاب
وما قد أعدوه للكافرين
وللسارقين وللاعبين
وتهف إن عثرت رِجْلِيَهْ
وإن أرمد الصيف أجفانِيَهْ
وإن طنَّنت نَحلة حولِيَهْ
بإسم النبى»[١]

إن هذه الأبيات الثلاثة والعشرين، جزء مما توزعت عليه جملة واحدة، فإن اشتمل بيت منها على ما يجوز الوقف عليه، كان افتقار ما بعده إلى ما قبله أو إليه، سببًا لإسراع الوقف عليه لوصلهما وتحقيق الفهم. إن (حنينى غريب) مثلًا بيت تلاقى آخره وآخر الجملة، غير أن تعلق ما بعده به ولا سيما (إلى أمى البرة الطاهره)، يقتضى ألا يطمئن الوقف أبدًا عليه ولا على ما بينهما من أبيات، فضلًا عن تعلقه بسائر الأبيات لأنها حكاية واحدة يجملها الحاكى ويلحق ختامها ببدئها كما قال. إنه إذا كان آخر كل بيت من أبيات قصيدته من الشعر العمودى (حصاد الذكريات) من اطمئنان الوقف بحيث يجوز وضع (نقطة) بعده، أو (فاصلة)على الأقل، فإن آخر كل بيت من أبيات قصيدته من الشعر الحر (الملك لك) من إسراع الوقف بحيث لا يجوز وضع (فاصلة) بعده غالبًا.

لقد تعرض بعض النقاد الغربيين لزمان الوقف على آخر البيت، فرأى أنه أطول ما يكون من

---

(١) ديوانه ٢١٤- ٢١٥.

الوقفات النغمية فى البيت كله؛ ولذلك يتحرى فيه تقليل الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب بحيث تتطابق وقفة آخر البيت «مع وقفة معنوية قوية، أى مع (نقطة) أو على الأقل مع (فاصلة)»[١]، ولابد أن يكون قد أراد نمطًا من الشعر يشابه عندنا الشعر العمودى؛ فقد تعرض ناقد أمريكى لزمان الوقف على آخر كل بيت فى نمط آخر من الأبيات، فقال: «هذه الأبيات تميل إلى وقف قصير عند نهاية كل بيت منها لتدبّر المقاطع الأخيرة فى كل منها. (وقد قدر أحد الشعراء هذا الوقف بنحو نصف الوقف الذى تحتاجه الفاصلة) »[٢]، ولم تكن الأبيات التى أشار إليها غير نمط من مثل أبيات قصيدة صلاح السابقة من الشعر الحر. ويمكن للبحث إذن أن يقدر زمان الوقف على آخر بيت الشعر العمودى غالبًا. إن الشاعر يحرص فى شعره العمودى على تلاقى آخر البيت وآخر الجملة، لأنه يريد تحقيق اطمئنان الوقف على آخر كل بيت من أبيات قصيدة الشعر العمودى الواحدة، ليظهر التشابه الشديد بين كل بيت منها، لأن الموسيقا (الغناء) المقصود إدراكها وإخراجها هنا عبارة عن تكرار لمجموعة محدودة من الأنغام دون تعقيد، وإن الشاعر نفسه يحرص فى شعره الحر على عدم تلاقى آخر البيت وآخر الجملة. لكيلا يطمئن الوقف على آخر كل بيت من أبيات قصيدة الشعر الحر الواحدة، ليصرف مستقبلها عن البيت إلى القصيدة ، لأن الموسيقا المقصود إدراكها وإخراجها هنا عبارة عن (قطعة) واحدة متماسكة الأنغام، فإذا اقتضى أداء الموسيقا (الغناء) القديمة ما حرص عليه شعره العمودى، فإن أداء الموسيقا الجديدة اقتضى أيضًا ما حرص عليه شعره الحر[٣] ، فإن خالف هذا المقتضى عيب شعره، أما عيب مخالفته فى الشعر العمودى فقد سبق ذكره وشرحه، وأما عيب مخالفته فى الشعر الحر فيظهر جليًا من مقارنة الدكتور عز الدين إسماعيل بين قصيدتين منه، إحداهما لنازك الملائكة والأخرى لصلاح عبد الصبور، وكلاهما من رواده ومن شعراء هذا البحث. لقد قال بعد ذكره قصيدة نازك: « هذه الأسطر (يعنى الأبيات كما سبق أن أشرت إلى مصطلحه عليها) تختلف طولًا وقصرًا، وكل سطر منها ينتهى بحق النهاية الموسيقية المريحة، دون تقييد بنظام ثابت لهذه النهايات ، ودون التزام لحرف روى فى هذه النهايات، وإنما راوحت الشاعرة بين حروف الروى الثلاثة التى استخدمتها فى نهاية هذه السطور الثمانية. ومع كل هذا لا أملك إلا أن أقول إن روح القصيدة القديمة مازالت تطل على استحياء ، من خلال هذه المجموعة من السطور. ومن حق القارئ أن يسأل هنا كيف أمكن إدراك أن هذه الصورة الموسيقية- رغم أنها قد تجردت من الشكل التقليدى القديم- ما تزال تحتفظ بالروح القديم؟ ولست أنكر أن شيئًا من ذلك يرجع بلا شك إلى الخبرة، ولكننا مع ذلك نستطيع أن ندرك هذا

---

(١) بناء لغة الشعر لجون كوين ٧٠.

(٢) الشاعر والشكل لجدسون جيروم ٧٤.

(٣) راجع التفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٦٣، ٧٧.

الإدراك إذا نحن أصغينا إلى القطعة مرة بعد مرة، فعند ذلك سيتضح لنا أن القطعة كلها تغلب عليها صيغة خطابية فيها الصرامة والحدة والصخب والرتابة إلى حد بعيد. فكل سطر من سطور هذه القطعة يكاد يكون وحدة موسيقية قائمة بذاتها، مشتملة على كل عناصر التأكيد اللازمة لها بحيث لا يحتاج سطر إلى التساند مع غيره من السطور، ومن ثم تقف الحركة الموسيقية فى نهاية كل سطر لتبدأ من السطر الجديد حركة جديدة لها استقلالها ومن ثم كانت الرتابة الناتجة عن تكرار نغمة من نفس النوع والقوة فى كل سطر من سطور هذه القطعة، وضاعت بذلك فرصة التلوين وفرصة المفاجأة فى الصورة العامة للقطعة»[١]،ثم ميز قصيدة صلاح بخلوها من الظلال التوقيعية للبيت القديم، وذكر أننا «نحس بارتباط نغمى بين السطر وما يسبقه وما يليه»[٢] فيها.

وربما شفع لطول ذلك النقل أهميته فى هذا الشأن الذى يتناوله البحث، التى تتضح من خلال الملاحظات التالية التى يقدمها:

أولًا – تعتمد جدة الشعر الحر على تفاوت أبيات قصيدته الواحدة طولًا واختلافها قافية، أو– إذا شئنا الدقة– عدم افتقارها إلى التزام قافية واحدة، لأن الصورة المقدمة من خلالها، هى للقصيدة بعامة لا للبيت الواحد منها كما فى الشعر العمودى.

ثانيًا – يحتاج دوام حركة قصيدة الشعر الحر إلى قوة الترابط الخارجى بين أبيات القصيدة الواحدة، وهو ما عبر عنه الدكتور شكرى عياد بأنه «يفرض نفسه بما يشبه الحتمية الفنية» [٣]، فلو لم يكن ذلك الترابط على هذا النحو الظاهر على أوضح ما يكون فى توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت، لبدت الموسيقى المؤداة وكأنها تكرار لمجموعة ما من الأنغام، أى كأنها الموسيقا القديمة عينها أو قريبة منها، وهو ما عبر عنه الدكتور عز الدين بوقوعها فى الرتابة وافتقادها التلوين والمفاجأة، وهو تعبير غير مقبول عند البحث لأن الإشكال هنا من الإخفاق فى إدراك الموسيقا الجديدة وإخراجها ، لا من الرتابة وافتقاد التلوين والمفاجأة، ولذلك رد الأستاذ الحسانى حسن عبد الله ناقدًا مثل تعبير الدكتور عز الدين بقوله عن التضمين: «فإذا قل– وهو قليل فى الشعر الموزون المقفى– كان حسنًا لأن فى تغيير الوتيرة وتعليق الانتباه شيئًا من التنويع فى موسيقى الشعر... أما إذا أصبح هو القاعدة فهو لهاث وعى وخضوع ذميم للضرورة»[٤]. فلو كان اعتماد الشعر الحر على توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت، تلوينًا ومفاجأة، لما كان بهذا الشيوع الذى بلغ كثيرًا استيلاء الجملة الواحدة على القصيدة برمتها، ولقبل نقد الاستاذ الحسانى، ولكنه – كما قال الدكتور شكرى عياد– «حتمية فنية» فى الشعر الحر، كما كانت قلته أو ندرته

---

(١) التفسير النفسى ٨٦– ٨٧.

(٢) السابق ٨٨.

(٣) موسيقى الشعر العربى ١٣٥.

(٤) عفت سكون النار ٣٠– ٣١.

حتمية فنية فى الشعر العمودى «وقد ندهش إذا رأينا شعراء الشعر الحر عندما يكتبون قصائد من (شعر البيت) (يعنى العمودى)، تتوافق لديهم الوقفة العروضية مع وقفة الجملة بحيث تأتى القافية وقفًا على الجملة والبيت معًا»[١]، فإذا تذكرنا رؤيتهم لزمان الوقف على آخر البيت فى كل شعر من منطلق وجهته الموسيقية فيه، زالت دهشتنا .

ثالثًا – يرتبط البيت (وهو السطر عنده) بما قبله وما بعده فى الشعر الحر خاصة إذن، مما يحمل الباحث على السؤال عن موضع الوقف الذى سيرتاح عنده الشاعر أولًا ومردد شعره ثانيًا. والحقيقة أن هذا الشعر يريده وقفًا اضطراريًا لا اختياريًا، لأن الاضطرارى غير محدد لا يوقف حركة القصيدة، لأنه مع قصره يختلف الناس فيه، فأما الاختيارى فمع طوله بالقياس إلى السابق، يتفق الناس فيه كثيرًا بالقياس إلى السابق أيضًا، مما يوقف حركة القصيدة .

وتنبغى الإشارة أخيرًا إلى أنه لما نبه جون كوين فى دراسة ظاهرة الترابط الخارجى بين أبيات القصيدة الواحدة، إلى «حساب التردد النسبى خلال العصور المختلفة»[٢]، ولاحظ فى الشعر الفرنسى «التزايد المطرد لهذه الظاهرة؛ فمن الكلاسيكية إلى الرومانتيكية إلى الرمزية نرى آخر البيت يخترق دائمًا درجة أكثر صلابة (من العصر السابق) من الالتحام التركيبى»[٣]– قام الدكتور أحمد درويش مترجم كتابه بمحاولة فى هذا الشأن قال بعدها: «إن هذا العرض الموجز السريع لظاهرة (التضمين) فى الشعر العربى، يؤكد صدق نظرية كوين، فى ضرورة دراسة ظواهر العروض مرتبطة بالتطور الشعرى من ناحية، ويؤكد من ناحية أخرى أن خط التطور العام فى الشعر واحد حتى وإن اختلفت اللغات والظروف الدافعة إلى هذا التطور»[٤] .

إن دراسة ظواهر العروض مرتبطة بالتطور الشعرى، أحد معالم منهج هذا البحث، ومن منطلقها يخالف ما انتهى إليه الدكتور أحمد درويش من الحكم بتزايد هذه الظاهرة مع تطور الشعر شيئًا فشيئًا إلى العصر الحديث والشعر الحر؛ فقد انعدمت فى الشعر الموشح كما سبق، بعد أن كانت قليلة أو نادرة فى الشعر العمودى .

ولقد سأل الدكتور أحمد درويش: «هل توجد دوافع حقيقية لدى الشاعر المعاصر، تجعله لكى يبنى جملته على هذا النحو (يعنى تطويل الجملة الشائع فى الشعر الحر) يضحى بهذه القواعد، أم أن الأمر لا يتجاوز فى بعض الحالات الرغبة فى التحرر من القيود أو فى المخالفة الشكلية؟»[٥] . ولم يجب هذا السؤال. وفيما سبق بيانه من قصد الشاعر إلى المحافظة على دوام حركة قصيدته جوابه .

---

(١) الجملة فى الشعر العربى للدكتور محمد حماسة ٤١.

(٢) بناء لغة الشعر ٧٠.

(٣) السابق ٦٨.

(٤) السابق ٧٦ حاشية المترجم .

(٥) بناء لغة الشعر ٧٤ حاشية المترجم .

أما أثر تطويله للجملة فى هذا الشعر، فى ظاهرة توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت (التضمين) ، فغير مدفوع إلا أنه ليس سبب الحرص عليها منذ البدء؛ إذ إنها تحدث كثيرًا والجملة قصيرة، كما فى قول السياب فى قصيدته (أفياء جيكور) من الشعر الحر:

« جيكور لمى عظامى، وانفضى كفنى
من طينه، واغسلى بالجدول الجارى
قلبى الذى كان شباكًا على النار
لولاك يا وطنى ،
لولاك يا جنتى الخضراء، يا دارى
لم تلق أوتارى
ريحًا فتنقل آهاتى وأشعارى»[1]

إذ وزع عناصر كل جملة من (انفضى كفنى)، و(اغسلى)، و(لم تلق أوتارى) مثلًا، على أكثر من بيت، وهى قصار.

* * *

(١) ديوانه ١٨٩/١.

ترابط الجمل بالعطف والجوار

تترابط الجملتان بعطف الجملة الاسمية على نظيرتها والجملة الفعلية على نظيرتها إذا اتفقت المعطوفة والمعطوفة عليها خبرًا وإنشاءً وفى عطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية والجملة الفعلية على الجملة الاسمية، خلاف، غير أن الأرجح جواز ذلك إذا اتفقت المعطوفة والمعطوفة عليها خبرًا وإنشاءً كذلك[١].

ولكن هناك قانونا ساريًا فى خلال ذلك، يتصرف فى كل وجه من تلك الوجوه الجائزة، وربما منع عطف الجملة على نظيرتها، وأوجب أن يكتفى فى ترابطهما بجوار اللاحقة للسابقة. ولقد شرح الجرجانى هذا القانون بقوله: «قد حصلنا من ذلك على أن الجمل على ثلاثة أضرب: جملة حالها مع التى قبلها حال الصفة مع الموصوف والتأكيد مع المؤكد، فلا يكون فيها العطف البتة، لشبه العطف فيها، لو عطفت، بعطف الشيء على نفسه= وجملة حالها مع التى قبلها حال الاسم يكون غير الذى قبله، إلا أنه يشاركه فى حكم، ويدخل معه فى معنى، مثل أن يكون كلا الاسمين فاعلًا أو مفعولًا أو مضافًا إليه، فيكون حقها العطف= وجملة ليست فى شيء من الحالين، بل سبيلها مع التى قبلها سبيل الاسم مع الاسم لا يكون منه فى شيء، فلا يكون إياه ولا مشاركًا له فى معنى، بل هو شيء إن ذكر لم يذكر إلا بأمر ينفرد به، ويكون ذكر الذى قبله وترك الذكر سواء فى حاله، لعدم التعلق بينه وبينه رأسًا. وحق هذا ترك العطف البتة . فترك العطف يكون إما للاتصال إلى الغاية أو الانفصال إلى الغاية والعطف لما هو واسطة بين الأمرين، وكان له حال بين حالين، فاعرفه»[٢].

إنه إذا قوى ترابط الجملتين الداخلى بحيث كانت اللاحقة كأنها السابقة معنى، أو كانت مشتملة على معنى مختلف تمامًا غير أن المعنى الدلالى الأكبر (رسالة النص) يقتضيه أو يحتوى عليه، اكتفى فى ترابطهما الخارجى بأضعف طرقه وهو الجوار. وذلك كما فى قول الحق سبحانه: ﴿ما هذا بشرًا إن هذا إلا ملك كريم﴾[٣]؛ فإن قوله: «إن هذا إلا ملك كريم» كأنه قوله: «ما هذا بشرًا»، ومشابك له كما قال الجرجانى[٤]. وكما فى قول الحق سبحانه كذلك: ﴿ما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين﴾[٥]؛ فإن قوله: «إن هو إلا ذكر وقرآن مبين» أخذ فى جزء آخر من أجزاء المعنى الدلالى الأكبر، مقتضًى ومحتوًى عليه، وهو عند الجرجانى تأكيد وتثبيت

---

(١) راجع مغنى اللبيب لابن هشام ٢/١٠٠- ١٠١، والنحو الوافى لعباس حسن ٣/٦٥٢- ٦٥٤.

(٢) دلائل الإعجاز ٢٤٣. (٣) سورة يوسف من الآية ٣١.

(٤) راجع دلائل الإعجاز ٢٢٩.

(٥) سورة يونس الآية ٦٩ وهى بواو فى أولها .

لنفى أن يكون قد عُلِّم الشعر[1]، فكأنه وجه آخر للكلام السابق نفسه.

أما إذا لم يكن ترابط الجملتين الداخلى على هذا النحو من القوة، فالغالب ألا يكتفى فى ترابطهما الخارجى بالجوار، كما فى قول الحق سبحانه فيما سبق: «ما ينبغى له» بعد «ما علمناه الشعر»، فهما من واد واحد غير أن المعطوفة مشتملة على إضافة جزء معنى جديد، وقد دل الجرجانى على غلبة العطف لا حتميته بقوله: «حقها العطف» فى حين قال فى النمط الأول: «لا يكون فيها العطف البتة... حق هذا ترك العطف البتة». وإنما كان ذلك كذلك لأن المتكلم ربما قال فى (حضر أبى فاشتد فرحى): (حضر أبى اشتد فرحى)، فاعتمد على الجوار والقرائن المختلفة فى أداء وظيفة الفاء.

لقد وصل البحث من خلال تتبعه للترابط الخارجى بين كل جملة والتى قبلها فى كل نوع من الشعر- كما سبق- إلى زيادة استعمال العطف رابطًا بين الجمل فى الشعر القديم العمودى، عنه فى الشعر الجديد الموشح والحر، وزيادة استعمال الجوار رابطًا بين الجمل فى الشعر الجديد الموشح والحر، عنه فى الشعر القديم العمودى. وربما دل هذا الأمر على زيادة عناية الشعراء فى شعرهم الجديد بإحكام قصائدهم- وهو أمر سبق بيانه- وحرصهم على تقوية ترابط أبيات القصيدة الواحدة منه ترابطًا داخليًا بحيث يستولى المعنى الدلالى الأكبر (رسالة القصيدة) على جملتها، فيكتفى فى ترابطها الخارجى بالجوار، فى حين لم يصنعوا مثل ذلك بقصائد شعرهم العمودى، فاحتاجوا إلى زيادة اجتذاب الجمل بعضها إلى بعض، فاستعملوا العطف.

لكن لهذا الأمر وجهًا آخر يوضحه البحث بوضع نصوص الجديد بإزاء نصوص القديم.

قال ابن سهل فى الغزل من المنسرح قصيدتين إحداهما من الشعر العمودى والأخرى من الشعر الموشح، فكان مما قاله فى الأولى:

«يا جامع الشمل بعد ما افترقا	قدر لعينى بمن أحب لقا
ويا مجير المحب من فرق الـ	ـفراق عجل وأذهب الفَرَقا
عافٍ من السقم مبتَلى بهوى	ما نفعت فيه عُوذةٌ ورُقى
أجر بوصل الحبيب قلبى من	طوارق الهجر وافتح الطرقا
ولا تسلط أذى الفراق على	ضعفى فمالى على الفراق بقا
ولا تؤاخذ فلستُ أول من	بِخَيْس عهد الحسان قد وثقا»[2]

وكان مما قاله فى الموشحة:

«أقمت سوق المنى على ساقِ
وبعت عقلى بالخمر من ساق

(١) راجع دلائل الإعجاز ٢٣١.

(٢) ديوانه ٢٥٣.

أسهر عيني بنوم أحداق
تمثل السحر وشطها كَحَلا
معتلة وهي تبرئ العللا   فاعجبْ
قلبك صخر والجسم من ذهبِ
أيا سَميّ النبي يا طلبي
جاورت من أضلعي أبا لهب
يا باخلًا لا أذم ما فعلا
صيرت عندي محبة البخلا   مَذْهبْ
يا منيتي والمنى من الخدع
لا نلت سؤلي ولا الفؤاد معي
هل عنك صبر أو فيك من طمع
أفنيت فيك الدموع والحيلا
فلا سلوّ في الحب نلتُ ولا   مَأرَبْ»[١]

لقد استعمل العطف في العمودي بين (يا جامع الشمل)، و(يا مجير المحب)، في حين استعمل الجوار في الموشح بين (يا طلبي)، و(يا باخلًا)، و(يا منيتي)، وكلاهما كانت جمله المتتابعة، على نمط واحد بحيث لا يمتنع في أحدهما استعمال ما في الآخر، وربما كان واضحًا أن الشاعر أراد في الموشح أن يسهل على المغني ترديد (يا طلبي، يا باخلًا، يا منيتي) وحدها دون أن تشغله واو العطف، ولكن البحث يثبت هنا أن الوشاح حريص دائمًا على استعمال الجوار بين جملة آخر كل بيت وجملة أول البيت التالي له في الموشح. وإن مراجعة ما سبق ذكره من أبيات توضح أن الشاعر قد استعمل العطف بين جملة أول بيت الشعر العمودي وما قبلها ثلاث مرات، في حين لم يستعمل إلا الجوار في مثل ذلك في شعره الموشح. وسواء أكان استعمال العطف فيه واجبًا أم جائزًا أم ممتنعًا. إنه يراعي أثر طول زمان الوقف على آخر بيت الشعر الموشح- كما سبق أن فصلت- فيخص كل بيت من موشحته بجزء من المعنى الأكبر، تام في نفسه بحيث لا يتعلق بغيره تعلقًا افتقاريًا، ومتم للمعنى الأكبر. وهذا هو ما أشار إليه موريه في خلال وصفه للشعر المقطعي الذي جعل منه الموشح- كما سبق- قائلًا: «يحدد الشكل المقطعي بنية كل مقطع شعري وأسلوبه، ويميل إلى التعبير في كل مقطع منها عن فكرةواحدة كاملة على حين يطور المقطع الشعري التالي الأفكار، وينتقل بها خطوة إلى الأمام»[٢].

لقد اشتمل كل بيت من أبيات الموشح السابقة (كل مقطع شعري بتعبير موريه) على فكرة

---

(١) ديوانه ٣١٧- ٣١٨= ٢/٢٠٠- ٢٢١.

(٢) الشعر العربي الحديث لموريه ٨٣.

واحدة كاملة، كانت فى الأول (حدوث العشق)، وفى الثانى (بخل المعشوق)، وفى الثالث (شكوى العاشق)، فراعى طول زمان الوقف، وحرص على أن تسلم كل فكرة منها إلى التى تليها ليتم المعنى الأكبر وتتماسك القصيدة .وقال الفيتورى من الكامل فى ظلم الإنسان لأخيه قصيدتين إحداهما (إلى وجه أبيض) من الشعر العمودى، والأخرى (ورقة على سطح القمر) من الشعر الحر، فكان مما قاله فى الأولى :

«ألأن [١] وجهى أسود
ولأن [٢] وجهك أبيض
سميتنى عبدًا
ووطئت إنسانيتى
وحقرت روحانيتى
فصنعت لى قيدًا
وشربت كرمى ظالماً
وأكلت بقلى ناقمًا وتركت لى الحقدا
ولبست ما نسجت خيوط مغازلى
وكسوتنى التنهيد والكدا
وسكنتَ جنات الفراديس
التى بيدى نحتُّ صخورها الصّلْدا»[٣]

وكان مما قاله فى قصيدته من الشعر الحر:

«ويطل من خلف المغارات
اللصوص الملتحون...
حضارة ثم اضمحلت..
طالما عاشوا.. استباحوا..
ضاجعوا.. عشقوا.. استراحوا..
أحرقوا.. احترقوا..
تساقطت التواريخ ..
التوابيت المذهبة..

---

(١) هى فى الديوان (أألن) .
(٢) السابق .
(٣) ديوانه ١/٨٤- ٨٥.

الرسوم.. الزهرة..
القوس.. الشعاز..
هم فوق ما تتمثل الرؤيا
وما تحكى فجيعة الانتظاز !»[١]

لقد استعمل العطف فى العمودى بين (سميتنى عبدا)، و(وطئت إنسانيتى)، و(حقرت روحانيتى)، (وصنعت لى قيدًا)، و(شربت كرمى ظالمًا)، و(أكلت بقلى ناقمًا)، و(تركت لى الحقدا)، و(لبست ما نسجت خيوط مغازلى)، و(كسوتنى التنهيد والكدا)، و(سكنت جنات الفراديس)، فى حين استعمل الجوار فى الحر بين (عاشوا) ، و(استباحوا)، و(ضاجعوا)، و(عشقوا)، و(استراحوا)، و(أحرقوا)، و(احترقوا)، و(تساقطت). وكلاهما كانت جمله المتتابعة، على نمط واحد ، بحيث لا يمتنع فى أحدهما استعمال ما فى الآخر من طريقة ربط .

وربما كان واضحًا أن الشاعر فعل فى قصيدته من الشعر الحر هنا ما فعله فى قصيدته منه (العودة من أرض الغربة) التى سبق بحث نوع الجملة من خلالها، فقد أدرج الجمل الفعلية الماضوية الكثيرة المتتابعة دون عاطف، لا يربطها إلا الجوار، كما أدرج فى القصيدة المشار إليه الجمل الفعلية المضارعية الكثيرة المتتابعة دون عاطف، لا يربطها إلا الجوار. ولذلك ينطبق على قصيدة هذا المبحث ما انطبق على قصيدة ذلك المبحث من أن الشاعر يستفيد من تكرار الماضى صيغة- إن لم يكرره لفظًا - إيقاعًا إضافيًا[٢] يزيد موسيقية عروض بيت الشعر الحر، ولا ريب فى أنه يحتاج إلى دعائم تؤدى مع إيقاع العروض الجديد إلى إدراك الموسيقا الجديدة الكثيرة الأنغام المختلفة. ثم إن هذا الشاعر محتاج فى قصيدة الشعر الحر إلى ارتكاب كل ما يصنع ويحفظ حركتها الدائمة غير الوانية إلا فى نهايته، التى تجارى حركة الموسيقا الجديدة، ولا ريب فى أن استعمال العطف يعرقل هذه الحركة[٣] .

ولكن هذا البحث يثبت هنا أن شاعر الشعر الحر حريص على استعمال الجوار بين الجمل على نحو يوهم البدلية- وهى ممتنعة بلا ريب لاختلاف دلالات الأفعال- ليوحى بسرعة حدوث أحداثهاوكأنها كلها حدثت فى وقت واحد معا، وهو كأنه يجارى بالإيحاء بسرعة حدوث أحداثها، سرعة حركتها العروضية المتولدة عن سرعة حركة موسيقا (القطعة) الجديدة، وعيًا منه لما عليه إدراكه وتمثيله .

وقد لاحظ هذه الظاهرة الدكتور أحمد بسام، وسماها «توالى الجمل من غير أدوات ربط

---

(١) ديوانه ١/٥٨٧- ٥٨٨.

(٢) راجع حركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ساعى ٢٧٥.

(٣) راجع بناء لغة الشعر لجون كوين ١٦٦؛ فقد قال : « إن التجاور أكثر وسائل الربط شيوعًا ، فوجود حرف الواو فى صدر كل جملة يثقل المقال بدرجة ملحوظة » ، على رغم فرق ما بين واوه وواونا .

كالعطف وغيره» وجعلها من الاستعمالات النحوية الخاصة التى تؤدى إلى غموض القصيدة الحديثة [(١)].

ولكن ما فى استعمال الجوار من غموض، مقبول من أجل ما حققه من ملاءمة موسيقية، بل إن فيه نمطًا جديدًا من الإبداع، يقوم به مستقبل القصيدة فى خلال اكتشافه لرسالتها. قال الدكتور محمد حماسة: «الشعر الحر كثيرًا ما تسقط فيه الروابط اللغوية، وتبدو فيه الجمل كأنها مبددة لا رابط بينها، ولكن وجودها فى نص واحد، وسياق واحد، يساعد على جمع ما يبدو مشعثًا مبددًا، ويدفع القارئ إلى شىء من التوفز والاستعداد للم هذه الخيوط، استنادًا إلى معرفته بنظام الشعر، وهنا قد ينفسح المجال لخيال المتلقى أيضًا فيشارك فى إبداع القصيدة بقراءته لها. ويقوم مجال (التوقع) الذى تساعد عليه (القواعد) بالإسهام فى فهم الرسالة التى يحملها النص»[(٢)].

إنه إذن الغموض الشفيف المشع الإبداعى الذى يقوى جانب القصيدة الإيحائى ويخصب رسالتها[(٣)]، لقد كانت لميل الشعر الجديد الموشح والحر إلى استعمال الجوار دون العطف رابطًا بين جمله، صلة وثيقة بتجديده العروضى وما تولد عنه من موسيقا. وتنبغى الإشارة هنا إلى أن له كذلك صلة باستلهام طريقة الحديث وتمثلها والاقتراب منها؛ فقد صار الناس يتخففون فيها من استعمال العطف [(٤)]، مما جعل الدكتور محمد حماسة يستحسن الأخذ برأى من أجاز حذف العاطف نثرًا وشعرًا[(٥)].

وليس حمل طريقة الحديث فى الأندلس على طريقة الحديث فى البلاد العربية حديثًا، تعسفًا، بل هو استعمال لقانون علمى يجيز الاستهداء بهذه الطريقة الحديثة لمعرفة ما كانت عليه تلك الطريقة القديمة بالقياس إليها، والاستهداء بهما لمعرفة ما كانت عليه الطريقة الأبعد قدمًا وهكذا [(٦)].

* * *

---

(١) راجع حركة الشعر الحديث ٢٤١ وما بعدها .

(٢) ظواهر نحوية فى الشعر الحر ١٢٠.

(٣) راجع عن بناء القصيدة العربية الحديثة للدكتور على عشرى زايد ٨٩.

(٤) راجع اللغة لفندريس ١٩٣، ودراسات لسانية تطبيقية للدكتور مازن الوعر ٨١، وتحريفات العامية للفصحى للدكتور شوقى ضيف ١٠٩.

(٥) راجع شواهد التوضيح لابن مالك ١١٧، وظواهر نحوية للدكتور محمد حماسة ١١٧.

(٦) راجع اللهجات العربية فى التراث للدكتور أحمد علم الدين الجندى ١٢٨/١.

ترابط الجمل بالترتُّب الشرطى

ترابط الجملتان الفعليتان أو الجملتان الفعلية والاسمية، بجعل حدوث إحداهما شرطًا لحدوث الأخرى، باستعمال الترتب الشرطى الذى هو عبارة عن تقديم (أداة) خاصة معروفة تكون حرفًا أو اسمًا، تتبعها مباشرة جملتان مرتبتان بحيث يكون حدوث أولاهما شرطًا لحدوث الأخرى، ولذا تسمى الأداة (أداة الشرط) والجملة المباشرة لها (جملة الشرط)، والجملة المشروطة (جملة الجواب) ، «ولا يجوز تقديم الجواب على المجاب ألا تراك لا تقول: (أقم إن تقم). فأما قولك (أقوم إن قمت) فإن قولك: (أقوم) ليس جوابًا للشرط، ولكنه دال على الجواب، أى إن قمت قمت، ودلت (أقوم) على قمت. ومثله (أنت ظالم إن فعلت) أى إن فعلت ظلمت، فحذفت (ظلمت) ودل قولك: (أنت ظالم) عليه»[١]، فهو ترتيب محفوظ إذن. ولا يخفى أن استعماله قائم على فضل تأن، ومن ثم يحتاج تلقيه وفهمه إلى فضل تأن مثله .

لقد وصل البحث من خلال تتبعه للترابط الخارجى بين كل جملة والتى قبلها، فى كل قصيدة من قصائد كل نوع من الشعر- كما سبق- إلى زيادة استعمال الترتب الشرطى رابطًا بين الجمل فى الشعر القديم العمودى، عنه فى الشعر الجديد الموشح والحر.

لقد كانت بين الترتب الشرطى والشعر العمودى، ملاءمة ظاهرة ، بالقياس إلى ما بينه وبين الشعر الجديد ، ولعل الأمثلة التالية منهما أن توضح ذلك .

من أمثلة استعمال المجددين فى شعرهم العمودى للترتب الشرطى رابطًا للجمل، قول التطيلى:

«إذا بدا لى در منه منتظم ... نثرت لؤلؤ دمعى غير مكنون...
إذا انثنى وهفا مر النسيم به ... فأين منه قضيب البان فى اللين»[٢]

وقول ابن عربى:

«إن كان فى العجز عين علمى ... به فقد هانت السبيل...
إن قلت إن الظهور فيه ... والحكم لى حارت العقول»[٣]

وقول ابن سناء:

«إذا تثنى قده ... فالغصن بين الأوراقْ
ومن رأى مبسمه ... رأى عقود الأحقاق

---

(١) الخصائص لابن جنى ٣٨٩/٢- ٣٩٠، وراجع مغنى اللبيب ١٧٤/٢- ١٧٥.
(٢) ديوانه ٢١١.
(٣) ديوانه ٧١.

وإن تـغـنـى حـلْـيـه ... فهل سمعت إسحاق»[١]

وقول السياب فى قصيدته (أراها غدًا):

«ولـو أنـهـا نـبـئـت بـالـغـرام

غـرامـى، لـقـربـت الـمنـشـدا»[٢]

وفى قصيدته (شاعر):

«إن تبك عينيه صباباتُهُ ... أبكى عيونًا بصباباتِهِ»[٣]

وقول البياتى فى قصيدته (برعم):

«إذا أسـر الـعـاشـقـون الـهـوى

فـإنـى إلـى الحب أسـتـسـلـم»[٤]

وقوله فى قصيدته (ما أبعد الماضى):

«إن قلت يا نفس اهدئى ... بـكـت بـكـاء المذنـبـه»[٥]

لقد لاءم الترتب الشرطى بانقسامه المحسوم إلى جملة شرط- قبلها أداته- وجملة جواب، بيت الشعر العمودى بانقسامه المحسوم إلى صدر وعجز، بحيث كان الصدر مستقرًا لجملة الشرط (بدالى در منه منتظم، انثنى وهفا مر النسم به، كان فى العجز عين علمى، قلت إن الظهور فيه ، تثنى قدره، رأى مبسمه، تغنى حليه، أنها نبئت بالغرام، تبك عينيه صاباته، أسر العاشقون الهوى، قلت يا نفس اهدئى)، وكان العجز مستقرًا لجملة الجواب أو جملة دليل الجواب (نثرت لؤلؤ دمعى غير مكنون، أين منه قضيب البان فى اللين، قد هانت السبيل، حارت العقول، الغصن بين الأوراق، رأى عقود الأحقاق، هل سمعت إسحاق، قربت المنشدا، أبكى عيونًا بصباباته، إنى إلى الحب أستسلم، بكت بكاء المذنبه).

أما بيت الشعر الموشح فمنقسم إلى أشطر عديدة، وأما بيت الشعر الحر فغير منقسم. ولقد كان استعمال الترتب الشرطى وسيلة حاضرة لإحكام إخراج بيت الشعر العمودى خاصة.

كذلك لاحظ البحث أن استلهام الشاعر فى شعره الجديد خاصة لطريقة الحديث وتمثله لها واقترابه منها بما يمكنه من وسائل، يصرفه عن ترتيب الجمل الترتيب الشرطى الموضح فيما سبق، لأنه يحتاج إلى تأن واحتيال أحيانًا ليُقْبَل على وجه الحقيقة أو المجاز، وطريقة الناس فى حديثهم إدراج الكلام- فى الغالب- متتابعًا، دون تأن ولا احتيال فى تركيبه يحتاجان إلى احتيال وتأن فى

---

(١) ديوانه ٢/ ٤٢٢.

(٢) ديوانه ٢/ ٣٠٢.

(٣) السابق ١٥٩/٢.

(٤) ديوانه ٤٠/١ وقد كرر هذا البيت فى القصيدة نفسها .

(٥) ديوانه ٣٤/١.

فهمه[1] .

وإذا رجع البحث إلى ثانى بيتى التطيلى، وجد مراده (إذا انثنى قد الحبيبة وألم به نسيم بدا منه لين شديد لا يبلغه لين قضيب البان)، وقريب منه مراد ابن سناء بأول أبياته، ولكنه أراد بثالثها (إن صوّت حَلْى حبيبى سمعت تصويتًا مطربًا أشد من إطراب غناء إسحاق ، فهل سمعت إسحاق)، وقد كان مراد السياب بثانى بيتيه (إن تبك صبابات الشاعر عينيه قال فيها شعره الحزين فأبكى عيونًا كثيرة).

ولا يخفى أن هذا الشاعر لا يرغب فى أن يحتاج مستقبل شعره الجديد إلى معاناة فهم ذلك، بل لا يرغب فى أن تعوق تدفق حركة قصيدته بين يديه معاناته هو إخراج ذلك. وإذا تفقد البحث أمثلة الشعر الجديد التى كانت أشيع صور أسلوب الشرط فيه، وجد للتطيلى نفسه قوله:

«يا أبا حفص إشاره   أسمعتك السحر فاسمعْ
زُهيتْ منك الإماره   بذكى القلب أرْوع
خذ فؤادى فى البشاره   إن خلالى منك موضع»[2]

ولابن عربى نفسه قوله:

«فصُلْ به يا فؤاد إن وصلا
فكل من بالمهيمن اتصلا   صـــــالا»[3]

ولابن سناء نفسه قوله:

«لا أرى فيه مالكًا نفسى   أبدًا إن بدا»[4]

وللسياب نفسه قوله فى قصيدته (متى نلتقى؟):

«ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينه...
ألا تتحجر منا العيون
إذ لاح فى الليل ظل البيوت»[5]

وللبياتى نفسه قوله فى قصيدته (إلى ساهرة):

«ولا تذكرينى ولا تحزنى
إذا ما سمعت

---

(١) راجع دراسات لسانية تطبيقية للدكتور مازن الوعر ٨١.
(٢) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ٣١٠/١.
(٣) ديوانه ٢١٢= ٣٠٧/٢.
(٤) دار الطراز ١٥٤.
(٥) ديوانه ٦٨٢/١ وقد كرر هذه الأبيات فى القصيدة نفسها .

رياح المساء

تولول بين الشجر»[١]

لقد كان كل منهم يقول الجملة التى يريدها ثم يعن له الشرط فيكتفى بأداته وجملة الشرط ويترك ذكر جملة الجواب استغناء بالجملة الأولى السابقة للأداة، لأنه لم يعن نفسه بتنسيق أجزاء هذا الأسلوب، بل انطلق مع حركة قصيدته الجديدة الأسرع إيقاعًا على وفق طريقة الحديث التى صارت إن أرادت الشرط تكثر من هذا النمط كما لا يخفى.

ولو استعمل فى أداء الشرط ترتيبه لقال: (إن خلالى منك موضع فخذ فؤادى فى البشاره)، و(يا فؤاد إن وصل فصل به)، و(إن بدا لا أرى فيه مالكًا نفسى)، و(إذا لاح فى الليل ظل البيوت أفلا تتحجر منا العيون)، و(إذا سمعت رياح المساء تولول بين الشجر فلا تذكرينى ولا تحزنى)، وهو ما لا يخفى تنسيقه بالقياس إلى صورة أسلوب الشرط التى استعملها، والتى لم يتحقق فيها ترتيبه الخاص[٣].

* * *

(١) ديوانه ١/٩٠.

(٢) لاحظ الدكتور مالك المطلبى كثرة تلك الصورة الممثل لها من الشعر الجديد الموشح الحر ، فيما درسه من الشعر الحديث ، وقد جعلها من تقديم جواب الشرط لأنها عندئذ الأهم لدى الشاعر . راجع السياب ونارك والبياتى دراسة لغوية ٢٩٩ وما قبلها ، ورغم أن هذا تفسير ينبغى أن يكون خاصًا بكل موضع ترد فيه تلك الصورة ، على حدة ، أراه غير مناقض لما فسر به البحث كثرة ورودها ؛ فقد تقدم أن الشاعر يقول الجملة التى يريدها ، مما يعنى أنها الأهم ، ثم يعن له الشرط وهو أسهل عليه وأسرع إليه عندئذ .

ترابط الجمل بالتكرار

يحتاج المتكلم إلى استعمال التكرار لتمكين المعنى فى نفس السامع وإزالة احتمال الغلط فى تأويل كلامه «وذلك من قبل أن المجاز فى كلامهم (أى العرب) كثير شائع يعبرون بأكثر الشىء عن جميعه وبالمسبب عن السبب ويقولون قام زيد وجاز أن يكون الفاعل غلامه أو ولده وقام القوم ويكون القائم أكثرهم ونحوهم ممن ينطلق عليه اسم القوم. وإذا كان كذلك وقلت جاء زيد ربما تتوهم من السامع غفلة عن اسم المخبر عنه أو ذهابًا عن مراده فيحمله على المجاز فيزال ذلك الوهم بتكرير الاسم»[١].

وحاجة المتكلم إلى ذلك التأكيد غير مقتصرة على الاسم، بل «التأكيد بصريح التكرير جار فى كل شىء فى الاسم والفعل والحرف والجملة والمظهر والمضمر»[٢]. إنه سمة ظاهرة مستمرة من سمات طريقة الحديث، سبق للبحث أن أثبتها وأشار إلى أثرها فى تطويل الجملة، ولكن كان ذلك حديثًا عن تكرار عنصر من عناصر جملة واحدة، أما المقصود هنا فتكرار تلك الجملة الواحدة كلها.

تنبغى الإشارة أولًا إلى أن هذا التطابق اللفظى نفسه رابط وثيق ودليل واضح جدًا على ترابط المكرر والتكرار، ولعل فيما ذكره النحاة ضمن شروط مجىء خبر المبتدأ جملة إذا لم تكن هذه الجملة هى المبتدأ فى المعنى، من اشتمالها على رابط يربطها بالمبتدأ، يمكن أن يكون تكرار المبتدأ بلفظه[٣]، كما فى قول الحق سبحانه: ﴿الحاقة * ما الحاقة﴾[٤]؛ إذ فيه خبر جملة الخبر هو المبتدأ لفظه- دليلًا واضحًا لجعل التكرار أحد طرق الترابط الخارجى بين الجملتين السابقة (المكررة) واللاحقة (التكرار).

ولقد وصل البحث من خلال تتبعه للترابط الخارجى بين كل جملة والتى قبلها، فى كل قصيدة من قصائد كل نوع من الشعر- كما سبق- إلى زيادة استعمال التكرار رابطًا بين الجمل فى الشعر الجديد الموشح والحر، عنه فى الشعر القديم العمودى.

إن مراعاة الشاعر المجدد أن يخرج شعره الجديد مشتملًا على روح طريقة الحديث متمثلًا لها، فى حين يقتفى فى شعره العمودى خطا نماذجه المأثورة التى بلغته مكتوبة، إن ذلك كله وراء ما اكتشفه الإحصاء، ولا ريب فى أن للعروض أثرًا فيه، يوضحه التمثيل المقارن التحليلى.

يمكن للبحث التمثيل من الشعر الجديد الموشح بقصيدة من الخفيف فى الغزل، لابن خاتمة خمسة أبيات وقفل مطلع؛ فقد قال فيها:

---

(١) شرح المفصل لابن يعيش ٣/٤٠- ٤١.

(٢) السابق ٣/٤١.

(٣) راجع شرح ابن عقيل ١/٢٠٤.

(٤) سورة الحاقة الآيتان الأولى والثانية .

قفل المطلع	«يا نسيمًا قد هبّ من نجدِ بحياة الهوى على العَتْبِ	وسرى بالخيامْ كيف بدر التمامْ
أول البيت الأول وآخره	كيف بدر التمام حدثنى وتثنت معاطف القضب	بالرضى يا نسيم... لغناء الحمام
أول البيت الثانى وآخره	لغناء الحمام فى قلبى حاش لله يا منى قلبى	رقة ونحولْ لست أنسى الذمام
أول البيت الثالث وآخره	لست أنسي الذمام فالحرُّ إنما لذّ مورد الودِّ وحلت عنه نشوة الصب	من يراعى العهودْ... بقليل الغرام بسماع الملام
أول البيت الرابع وآخره	بسماع الملام قد صمّا وانثنى عن منعم رطب	مسمعى يا عذول... فاستفزّ الأنام
أول البيت الخامس	استفز الأنامَ مرآه	بفنون الفتون»[1]

قد ألح فى هذه الموشحة على بدء كل بيت بتكرار آخر البيت السابق له مباشرة، وسواء أكان ذلك جملة كاملة أم كان جزء جملة: فمن تكرار الجملة الكاملة (كيف بدر التمام) فى أول البيت الأول، و(لست أنسى الذمام) فى أول البيت الثالث، ومن الممكن إضافة (استفز الأنام مرآه) فى أول البيت الخامس، رغم إظهار الفاعل وقد كان فى الجملة المكررة فى آخر البيت الرابع مضمرًا. ومن تكرار جزء الجملة (لغناء الحمام) فى البيت الثانى، و(بسماع الملام) فى أول البيت الرابع.

ولا يخفى أن فى هذا التكرار زيادة لموسيقية الموشحة، وربطًا للأبيات التى يفصل بينها ترديد (الجوقة) لقفل المطلع، بل إن هناك تكرارًا ملتزمًا غير مكتوب سبق أن أوضح البحث اعتماد غناء الموشحة عليه، هو هذا الترديد لقفل المطلع بين كل بيتين من (الموشحة).

ويمكن أن يعد توظيف الشاعر للتكرار فى موشحه لخدمة الموسيقا (الغناء)، قريبًا مما اكتشفه الباحث الغربى فى شعر أكثر شعوب العالم بقاء عل البدائية، من آثار الموسيقا (الغناء) القديمة، قائلًا: «الأمثلة الآنفة الذكر تظهر لنا أن التكرار فى هذا الشكل أو ذاك أمر دارج فى الغناء البدائى. وواقع القول أنه أكثر من دارج، بل هو أساسى... وما إن يجد التكرار وتنويعاته المختلفة مكانها فى التأليف حتى يصبح من الممكن استعمالها بطرائق مختلفة»[2].

---

(١) ديوان ١٧٩، ١٨٠.

(٢) الغناء والشعر لموريس بورا ٩٠، ٩١.

وقد أشار فى آخر كلامه إلى توسع الشاعر عندئذ فى توظيف التكرار، وهو ما نجده فى الموشح، كما فى قول ابن سهل فى أحد أبيات موشحة من البسيط:

« إن فؤادًا بك استجارا   جارا   فيه الوجيب
إن كتم الشوق والأوارا   وارا   شيئًا عجيب
أو ذكر الهجر والنفارا   فارا   دمعٌ سكيب » (١)

وعلى هذا النهج جرت موشحته كلها التى ألح فيها على تكرار أكثر أواخر كلمات الجزء الأول من كل قسم من أقسام كل بيت، على طريقة الجناس الناقص.

ورغم أن الذى يعنى البحث هنا هو ما وقع بموشحة ابن خاتمة، لأنه الذى أدى إلى تكرار جملة كاملة، تتفق الموشحات فى الدلالة على أن الشاعر المجدد أكثر فى موشحه وحده من توظيف التكرار لتكثيف موسيقية القصيدة، وربط أجزائها، وإدهاش السامع الذى تتزلزل وجهة فكره مع تكرار الألفاظ، حين يكتشف اختلاف ما صارت إليه عما كانت عليه.

ويمكن للبحث التمثيل من الشعر الجديد الحر بقول صلاح فى قصيدته (الملك لك):

« وقالت لى الأرض (الملك لكْ!!)
تموت الظلال، ويحيا الوهج
الملكُ لكْ
الملك لك
الملك لك
فيا صيحة لم يقلها نبى»(٢)

وقول البياتى فى قصيدته (ذكريات الطفولة):

«وتثور أحقاد السنين
فنعود، نبحث فى بقايا الذكريات عن الحياة
الأمس مات
الأمس مات
لم يبق حول (مدينة الأطفال) إلا ما نشاء
إلا السماء
جوفاء، فارغة، تحجر فى مآقيها الدخان»(٣)

---

(١) ديوانه ٢٣٥= ٢/٢٣٩. وتأمل كيف كتب « وارا » وهو (وارى) ، وهو نهج عربي قديم ، كان من أجل إلزام المنشد تفخيم الألف ، وهو هنا من أجل الاتساق النطقي والكتابي جميعًا معا . راجع أمالي ابن الشجرى ١/٢١٩.

(٢) ديوانه ٢١٧.

(٣) ديوانه ١/١٧٢- ١٧٣.

وقول حجازى فى قصيدته (أغنية للقاهرة) :

«يا رفيقىّ !

فانشرا على البلاد قميصى

وأديرا على المنازل كأسى

وأديرا على المنازل كأسى»[١]

وقول السياب فى قصيدته (نهاية):

«أحقًّا نسيت اللقاء الأخير؟

أحقًّا نسيت اللقاء ...؟

أكان الهوى حلم صيف قصير

خبا فى جليد الشتاء،» [٢]

وقول بلند فى قصيدته (غصن وصحراء ومظفر):

«آه لو تدرى عطاشانا على الدرب

المعَفّر

أن فى أعماق صحرائك نبعًا يتفجر

آه لو تدرى عطاشانا على الدرب

المعفر

أن فى صحراك حيث الموت تاريخًا مُسمَّرْ

ظل غصن سرقته الريح منها

رغم كل الريح

رغم الموت... أخضر

لن يصير

لربيع موعدًا غصن صغير

اسكتى يا ريح... يا ريح اسكتى

اسكتى يا ريح، فالإنسان أنى كان

نبع يتفجر

وسيبقى الغصن أخضر»[٣].

لقد ألح الشاعر ممثلًا فى هؤلاء المذكورين، على استعمال التكرار، وسواء أكان جملة، كما

---

(١) أشجار الأسمنت ٤٢.

(٢) ديوانه ٩١/١.

(٣) ديوانه ٤٠١.

فى (الملك لك)، و(الأمس مات)، و (أحقًا نسيت اللقاء)، أم كان أكثر من جملة، كما فى (وأديرا على المنازل كأسى)، و(آه لو تدرى عطاشانا على الدرب المعفر). و(اسكتى يا ريح).

ولا يخفى كذلك أن فى هذا التكرار زيادة لموسيقية القصيدة، يراها بعض النقاد- كما سبق- بمثابة تعويضها عما افتقدته من اتفاق أبياتها فى الخصائص العروضية.

إن الشعر الحر كالشعر الموشح إذن فى توظيف التكرار توظيفًا موسيقيًا ظاهرًا، على هذا النحو الذى لم يقع بشعر المجددين أنفسهم العمودى. ولكن هذا البحث لا يستطيع أن يغفل أثر استلهام طريقة الحديث وتمثيلها والاقتراب منها، فى ذلك.

إن تكرار ابن خاتمة لهفة على أخبار الحبيبة، وتأكيد لبقاء وده القديم، وإن تكرار صلاح (للملك لك) قاصدا الإنسان إكبارًا لوجوده، كأنه صراخ بشعار مذهبى. وقد لاحظ السياب على الشعر الحر مثل هذا، ورآه تشويهًا لحقيقة وظيفة التكرار جعله نمطًا من أسلوب المتظاهرين فى المواكب، فرد عليه موريه بأن الأمر فى هذا التكرار ليس على ما وصف، بل هو توظيف جديد «له تأثيره فى الأشعار الحماسية التى أعدت لتنشد على الجماهير فى الاجتماعات والمظاهرات»[1]، ولم يتجاوز بنا فى الحقيقة رأى السياب. وهكذا تحولت القصيدة بين يدى صلاح، من محادثة هادئة لصاحبته «أواحدتى» إلى تمجيد لنفسه متطرف. وإن تكرار البياتى وحجازى والسياب وبلند، بكاء. بكى الأول طفولته الجميلة، ولن تعود، وبكى الثانى وطنه وقد رآه يمتهن ويهان، وبكى الثالث ضياع حبه، وبكى الرابع صاحبه السجين وكأنه نفسه وهو المنفى خارج بلاده[2].

إن الذى ينوح ويندب قاصدًا مرة إعلام الناس جميعًا بما أصابه، ومستنكرًا أحيانًا ما صار إليه، ومحدثًا نفسه فى شبه ذهول ودهشة من هول وقوع ما لم يتوقعه- يكرر فى ذلك كله عبارته التى تتضمن إجمال نكبته أو تشير إليها إشارة ما.

وقد أدلى الأستاذ أحمد حجازى بشهادة فى هذا الشأن، قائلًا: «إن البكائيات التى ما زالت إيقاعاتها حية فى وجدانى تعتمد قبل كل شيء على عنصر التكرار، تكرار الجمل بنصها تقريبًا... والتكرار هنا غايته استثارة البكاء والإلحاح عليه بإعادة الفقرة الشعرية كما هى تأكيدًا لصدقها»[3].

أما أثر عروض الشعر الجديد فى توسع الشاعر فى استعمال التكرار فيه، فظاهر من حريته فى الموشح فى أن يقسم بيته كيف شاء، بحيث يخص التكرار مثلًا بجزء، كما وضح فيما ذكرته لابن سهل، وظاهر من حريته فى الشعر الحر، فى أن يطيل البيت أو يقصره، بحيث يجوز التكرار، كما وضح فيما ذكرته لصلاح والبياتى.

---

(١) الشعر العربى الحديث لموريه ٣٥٨.

(٢) علق بلند هذه العبارة فى بداءة قصيدته : «وبقى فى العين من أضواء الشمع الذوب ... الذوب - من رسالة لمظفر النواب فى سجن النقرة» .

(٣) الشعر رفيقى للأستاذ أحمد حجازى ٧١.

ولقد كان التكرار- فيما رأى البحث- أصل قصيدة الشعر العمودى، غير أنه قل استعماله شيئًا فشيئًا حتى كاد يفتقد، بل صار يعد- كما رأى ابن رشيق- الخذلان بعينه[١].

وإذا تفقد البحث ما وقع منه بشعر هؤلاء المجددين أنفسهم، وجد قول ابن خاتمة فى الغزل من الخفيف كذلك:

«أين لا أين مثل ذاك المحيا أين لا أين مثل تلك الجفون»[٢]

وقول بنلد فى قصيدته (فإذا العراق وليمة لجرادها):

«أنا بعض حرفك حالمًا ومعانى

أنا بعض حرفك فى اغتراب مكانى»[٣]

لقد أراد ابن خاتمة أن يؤكد ألامثال لمحبوبته، وأراد بلند أن يؤكد لوطنه- وهو منفى عنه- أنه جزء منه وبعض من هباته؛ فمن ثم سيكون حريصًا عليه صادقًا فى نصحه الذى سينصحه له من بعد. إنهما- فيما يرى البحث- لم يريدا هذا التكرار، وإنما اضطرهما إليه وجوب إتمام البيت بحيث يخرج العجز كالصدر، ودليل هذا أنهما لم يكررا الجملة كلها، ولو قد فعلًا لقالها مثلًا:

أين لا أين مثل تلك الجفون أين لا أين مثل تلك الجفون

أنا بعض حرفك حالمًا ومعانى أنا بعض حرفك حالمًا ومعانى

فوقعا فى (الخذلان بعينه) فى شعرهما العمودى الذى يصطنعان فيه لغة كأنها وحدها- دون لغة شعرهما الجديد- اللغة المكتوبة، لاقتفائهما فيها المأثور الذى بلغهما مكتوبًا، والتكرار نادر فى اللغة المكتوبة بالقياس إلى لغة الحديث التى يستلهمانها فى شعرهما الجديد الموشح والحر، ويتمثلان طريقتها، وكأن لغته- دون لغة شعرهما القديم العمودى- اللغة المنطوقة، ومن ثم كان استعمال التكرار فيه على النحو السابق (التوفيق بعينه).

* * *

(١) راجع العمدة ٧٤/٢.

(٢) ديوانه ٩٢.

(٣) ديوانه ٨٣١.

ترابط الجمل بالاعتراض

تترابط الجملتان ترابطًا خارجيًا بوقوع الثانية اللاحقة بين أجزاء الأولى السابقة. إن هذا الاعتراض- فيما يرى البحث- وسيلة إلى ربط الجملة اللاحقة بالجملة السابقة، متطورة عن الجوار، وأقوى منه ربطًا لهما أيضًا؛ فهى تتقدم بالجملة اللاحقة لتوقعها بين أجزاء السابقة، فتفصل بين ما يجب وصله من الجملة السابقة، وتفصل السابقة بين اللاحقة التى اعترضت بين أجزائها وبين الجمل الأخرى فتمنعها من أن يكون لها محل إعرابى؛ فكأن الاعتراض وسيلة إلى إذابة جملتين بعضهما فى بعض على الحقيقة.

ولئن كان النحاة قد اكتفوا فى الاعتراض بالحديث عما يجوز الفصل فيه بين بعضه وبعض (كالفعل والفاعل، وكالفعل والفاعل والمفعول، وكالمبتدأ والخبر، وغيرها)، وعما يمتنع فيه ذلك الفصل (كالحرف الخاص بالفعل والفعل، والمضاف والمضاف إليه، والجار والمجرور، وغيرها)[(١)]- لقد تحدث البلاغيون أولًا عن علاقة الاعتراض بالحشو، فمنهم من سوى بينهما تمامًا ثم قسمهما من حيث الإفادة قسمين:

الأول – اعتراض (حشو) مفيد، وإنما تدور فائدته على التأكيد أو التوضيح أو التحسين وما إليها مما لا يوقف عليه إلا فى سياقه.

والآخر – اعتراض (حشو) غير مفيد، وإنما يستعمل فى النظم لأجل الوزن، وفى النثر لأجل تساوى الفصول أو الأسجاع، وهو كذلك قسمان:

الأول – اعتراض (حشو) غير مفيد لا يكسب الكلام قبحًا.

والآخر – اعتراض (حشو) غير مفيد يكسب الكلام قبحًا.

ومن البلاغيين من فرق بين المفيد وغير المفيد، فجعل الأول اعتراضًا، والآخر حشوًا، وهذا الخلاف بينهم فى علاقة الاعتراض بالحشو، خلاف لفظى عند بعض الباحثين[(٢)].

ولقد وصل البحث من خلال تتبعه للترابط الخارجي بين كل جملة والتى قبلها، فى كل قصيدة من قصائد كل نوع من الشعر- كما سبق- إلى زيادة استعمال الاعتراض رابطًا بين الجمل فى الشعر الجديد الموشح والحر، عنه فى الشعر القديم العمودى، وهو ما يوضحه الجدول التالى:

---

(١) راجع مغنى اللبيب ٤٩/٢ وما بعدها، ومواضع كثيرة من ضرائر الشعر لابن عصفور.

(٢) راجع سر الفصاحة للخفاجى ١٣٨- ١٤١، والطراز للعلوى ١٦٧/٢- ١٧٥، والخصائص لابن جنى ١/ ٣٣٦، ومقدمة تفسير ابن النقيب ١٩٤ ولا سيما حاشية المحقق الدكتور زكريا سعيد عليها.

الجمل المعترضة / الجمل المعترضة	فى الشعر الموشح				فى الشعر العمودي للوشاح				فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر				فى الشعر الحر			
	اسمية	ماضوية	مضارعية	امرية	اسمية	ماضوية	مضارعية	امرية	اسمية	ماضوية	مضارعية	امرية	اسمية	ماضوية	مضارعية	امرية
اسمية	٤	١	٩	-	٤	١	٢	-	١	٤	٨	١	٣	-	١٨	-
ماضوية	١	-	٧	-	-	-	٥	١	١	٢	٢	-	٢	-	٣	١
مضارعية	-	٢	٧	٢	١	١	٦	-	١	-	١	-	-	-	٦	-
امرية	-	-	٢	١	-	-	-	-	-	-	-	-	٢	١	١	-
المجموع	٥	٣	٢٥	٣	٥	٢	١٣	١	٣	٦	١١	١	٧	١	٢٨	١
	٣٦				٢١				٢١				٢٧			

إن هذا الجدول بيان لما صنعه البحث من أجل الوصول إلى طرق ترابط الجمل فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة، ونسب استعمالها. ولقد استغنى فيما سبق بالجدول الإجمالى الذى ورد فى أول الحديث عن ترابط الأبيات والجمل، ولم يحتج إلى أن يورد مع كل مبحث فى إحدى طرق الترابط مثل هذا الجدول التفصيلى الذى هنا، لأنه لم يجد لإيراده هناك فائدة كبيرة . أما إيراده هنا فمفيد فى بيان أن الجملة المعترضة (الاعتراضية) كانت غالبًا فعلية مضارعية، وسواء أكان الشعر قديمًا عموديًا أم كان جديدًا موشحًا أو حرًا، فقد كانت نسبة الاعتراض بها فى الشعر الموشح (٦٩,٤٤٪)، وفى الشعر العمودى للوشاح (٦١,٩٠٪) ، وفى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر (٥٢,٣٨٪)، وفى الشعر الحر (٧٥,٦٧٪) .

إن زيادة استعمال الشاعر فى شعره الجديد للاعتراض على وجه العموم- وهو ما سبق ذكره فى خلال تحليل الجدول الإجمالى- والاعتراض بالجملة الفعلية المضارعية على وجه الخصوص- وهو ما اتضح منذ قليل- راجعة إلى ملاءمته للغاية التى بُنى على تحقيقها.

إن البحث إذا اتبع ما درج عليه من التمثيل المقارن التحليلى، فتوجه إلى شعر المجددين العمودى أولًا، وجد قول التطيلى:

«حسبى بها عُليا علىّ علا — فلم يزل يُعلى ويَستعلى
من أريحى بين بيض الظبا — يوم الوغى والسُّمر الذُّبَّل»[1]

وقوله فى قصيدة أخرى:

«أيان يجلو كلٌّ وسنان أحم
بـدرًا ولا أقـول إلا بـدرتم
بين القلوب والجيوب واللمم»[2]

---

(١) ديوانه ١٣٧. (٢) ديوانه ١٨٢.

وقول ابن عربى:

إنـى ضعـفـت إلـهـى	وصرت شيـخًا عتيا
فـلـم أكـن بـدعـائـى	إيـاك رب شـقـيـا»[١]

وقوله:

«قد حرت والله فى وجودى   فإنه جوده الأَثيلُ»[٢]

وقول السياب فى قصيدته (خيالك):

«لـظـلـك لـو يـعـلـم الجدول   على العذب من مائه منزل»[٣]

وقوله فى قصيدته (ثورة على حواء):

«ولأنت يا محبوبتاه أسى   للقلب يحطمه فينحطم»[٤]

وقول نازك فى قصيدتها (إلى عينى الحزينتين):

«هاتا حديث الموت، هاتا سره
قد آن يا عينىّ، أن تتكلمـــا»[٥]

وقول الفيتورى فى قصيدته (نكروما):

«وإذا وجهك يا نكروما
يشرق فى نور الثورات»[٦]

لقد كان فى كل نقل مما سبق اعتراض بجملة فعلية مضارعية. وإن مراجعة ذلك كله تبين أنه عبارة عن اعتراضات مختلفة شكلًا وغرضًا:

فمنها الاعتراض بالجملة الفعلية المضارعية المنفية، للتوضيح، كما فى قول التطيلى: «فلم يزل يعلى ويستعلى»؛ فقد أراد أن عليا الممدوح حسبه، لأنه يستعلى بنفسه ويعلى محبيه فى وقت واحد معًا.

ومنها الاعتراض بالمضارعية المنفية ، للمبالغة، كما فى قول التطيلى: «ولا أقول إلا بدرتم»؛ فقد أراد أن يبالغ فى وصف حبيبته التى يتمنى أن يطلع عليه بدر وجهها من ليل شعرها أو فراقها.

ومنها الاعتراض بالمضارعية الإنشائية، للتوضيح والمبالغة أيضًا ، كما فى قول السياب: «لو يعلم الجدول»؛ فقد أراد أن يوضح أن ظل حبيبته الذى سيصف أثره فيه، رآه على جدول، وأن يبالغ فى ذكر روعة ظلها الذى كان بسبب عشقه لها حين رآه أول مرة أو رآها فيه- كما ذكر قبل القصيدة- بذكر تمنيه أن يعلم الجدول بهذه الحسناء وظلها .

ومنها الاعتراض بالمضارعية القسمية، للتأكيد، كما فى قول ابن عربى: «قد حرت والله فى

---

(١) ديوانه ٣٩٤.
(٢) السابق ٧١.
(٣) ديوانه ٢/ ١٤٩.
(٤) ديوانه ٢/ ٣٢٢.
(٥) ديوانها ١/٥٦٤.
(٦) ديوانه ١/٣٥٥.

وجودى»؛ فقد أراد تأكيد حيرته.

ومنها الاعتراض بالمضارعية الندبية، للتأكيد، كما فى قول السياب: «ولأنت يا محبوبتاه أسى»: فقد أراد تأكيد ما سببته له محبوبته من ألم.

ومنها الاعتراض بالمضارعية الندائية، وهو لا يكاد يفيد غير بيان المخاطب، ومن ثم يظهر منه سريعًا قصد إتمام وزن البيت، كما فى قوله نازك: «قد آن يا عينى أن تتكلما»، وقول الفيتورى: «وإذا وجهك يا نكروما يشرق». ومما أفاد فيه غير بيان المخاطب معه، قول ابن عربى: «إنى ضعفت إلهى وصرت شيخًا»، و«فلم أكن بدعائى إياك رب شقيا»؛ ففى الأول استرحام واستعطاف وقد حذف من أجله حرف النداء ليقترب من الله عله أن يجيب دعاءه، وفى الثانى اقتباس من سورة مريم، وقد بنيت قصيدة هذا النقل على مثل هذا الاقتباس، وكان النداء فى الآية: ﴿ولم أكن بدعائك رب شقيا﴾[1]، وقد وضعنا الشاعر بالتزامه ذكر الاعتراض بالنداء، فى سياق السورة الكريمة، وهو ما أراده ويريده كثيرًا ابن عربى.

ثم توجه البحث ثانيًا إلى الشعر الجديد، فوجد قول التطيلى:

«هـذه يـا عـاذلـيـه   سيمياء الوجد حقا»[1]

وقول ابن سهل:

«هــــواك يا فتنة الأنام   نام   والصبر زور...
صلنى وكن يا قضيب آس   آس   داء الخبــــال»[2]

وقول ابن خاتمة:

«لا أنساك   يا فتنة النساك   إلى الحشر...
من أفتاك   بالصـد يافتاك   وبالهجـــــر»[3]

وقوله فى قصيدة أخرى:

«قل يا غزالْ   من خط واوينِ   فويق خدينِ   بلا مثالْ»[4]

وقول ابن سناء:

«وأنت يا مسقمى طبيب   وربما أسقم الطبيبْ...
وجهك يا أحسن البريه   قد جمع الملح والملاحه»[5]

وقوله فى قصيدة أخرى:

«نشكو يا سلطان   بينا عرفنا فيه قصدك»[6]

---

(١) سورة مريم من الآية الرابعة.

(٢) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ٣٠٩/١.

(٣) ديوانه ٣٣٥، ٣٣٦= ٢٣٩/٢، ٢٤٠.

(٤) ديوانه ١٧٠،١٧١= ٤٣٥/٢، ٤٣٦.

(٥) السابق ١٩١= ٤٦٨/٢.

(٦) دار الطراز ١٢٤.

(٧) السابق ١٣٣.

وقوله فى ثالثة:

«ما أعجبا حسنك يا أسما...
لا تقصها يا عُجبها عنا»[١]

وقول البياتى فى قصيدته (الثعبان):

«زماننا كان بلا شعر، وكان الأحدب الأمير والأوثانْ
والصحف الصفراء والأقزام والذؤبانْ
تعوى وتعوى
كنت يا صغيرتى سأمان
أصرخ فى شوارع المدينة الصماء، يا صغيرتى
أمضغ قلبى
ألعن الزمان...
حبك يا صغيرتى ثعبان»[٢]

وقول بلند فى قصيدته (غصن وصحراء ومظفر):

«أصحيح يا مظفر
أن غصنًا طمرته الريح فى الصحراء
رغم الريح والصحراء
أخضر...؟! ...
أصحيح يا مظفر
أن ذاك الغصن رغم البرد
رغم الريح
أخضر»[٣]

وقول صلاح فى قصيدته (الملك لك):

«وأدركت يا فتنتى أننا
كبار على هذه الأرض لا تحتها...
وأنظر يا فتنتى للسماء
ومن بابها الذهبى الضياء
يضىء الدجى بانهمار النجوم...
وأفرح يا فتنتى بالحياه»[٤]

---

(١) السابق ١٦٩، ١٧٠.
(٢) ديوانه ١/٤٠٧.
(٣) ديوانه ٣٩٧.
(٤) ديوانه ٢١٧، ٢١٨.

لقد كان فى كل نقل مما سبق اعتراض بجملة فعلية مضارعية كذلك. ولكن مراجع ذلك كله تبين أنه التزم شكلًا واحدًا، وغرضًا يكاد يكون واحدًا كذلك.

لقد كان الاعتراض فى كل نقل بجملة فعلية مضارعية ندائية: (يا عاذليه، يا فتنة الأنام، يا قضيب آس، يا فتنة النساك، يا فتاك، يا غزال، يا مسقمى، يا أحسن البريه، يا سلطان، يا أسما، يا صغيرتى، يا مظفر، يا فتنتى).

ولا يخفى أن فى كثير من هذه النداءات وصفًا ظاهرا للمنادى بصفة محبوبة مرة ومكروهة مرة أخرى، وأن الوصف من خلال النداء أشد وقعًا لأن فيه ادعاء أن صفة الموصوف قد صارت اسمًا له وعلامة عليه حتى نودى بها بدل اسمه، وفى هذا من تحقيق الوصف وتثبيته فى الموصوف ما لا يخفى، ولكن وضع كل نداء منها فى سياقه يؤول بأكثرها إلى قصد بيان المخاطب فقط، لأن سياقه يدل على ذلك الوصف الزائد فيه، ولا سيما حين يتكرر النداء نفسه أو شبيهه، كما فى نقول ابن خاتمة، والبياتى، وصلاح، أما نقل بلند فقد كان النداء المكرر فيه لاسم المنادى لا صفته.

لقد سبق فيما نقد به نقاد الجديد الشعر العمودى، تعيين جمل بعينها، كانت من لوازمه، وقد كانت منها الجملة الفعلية المضارعية الندائية[1]. إن هؤلاء النقاد يرون أن تمام بيت الشعر العمودى بحيث يخرج موافقا لغيره من أبيات قصيدته يحمل الشاعر أحيانا على الاعتراض بجملة النداء، والسياق غير مفتقر إليها. ولقد ظهر للبحث - على النحو الموضح فيما سبق- أن الشعر الجديد الموشح والحر، كان أكثر احتواء لما نقدوه، ولم يحرص على الخلو منه، بل ألح عليه كما بدا فى تكرار الاعتراض بالنداء نفسه، لمّا رأى أنه يحقق له ما يأتى:

أولًا - إضفاء طابع الحوار؛ فإن النداء أحد أسسه كما سبق للبحث أن ذكر[2].

ثانيًا - إضفاء طابع النثر؛ فإن الاعتراض من أساليب النثر الشائعة.

وإنما يريد الشاعر أن يحقق هذين الأمرين فى شعره الجديد خاصة، تقريبًا له من طريقة الحديث. قال موريه: «لقد كان السبب فى تبنى الشعراء العرب للشكل الجديد أنهم وجدوا فيه وسيلة جديدة، بين النثر والشعر، ذات عنصر درامى، ولهذا انتقلت بعض خواص النثر إليه وتعد الجملة الاعتراضية إحدى الوسائل الأساسية التى اقتبست من النثر، واستخدمت فيه»[3]، وقريب منه قول ابن سناء فى الموشح: «نظم تشهد العين أنه نثر، ونثر يشهد الذوق أنه نظم»[4].

لقد كان هذا الشاعر ينتقى ملامح طريقة الحديث، ويستعملها بطريقة ما، فى شعره الجديد، مكثفة بالقياس إليها فى شعره القديم العمودى، وعيًا منه لمقتضى التجديد، ولقد نجح فى ذلك حتى

(١) راجع موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ١٢٠، وراجع العمدة لابن رشيق ٦٩/٢ وما بعدها.

(٢) راجع اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة للدكتور محمد العبد ٨٤.

(٣) الشعر العربى الحديث ٣٤٧.

(٤) دار الطراز ٣٠.

إن بعض من ينظر فى شعره هذا الجديد، يضعه فى منزلة بين النثر والشعر مرة، ويشتبه عليه أمره بالنثر مرة أخرى.

وتنبغى الإشارة أخيرًا إلى ما يحققه النداء فى الموشح من تمكين المغنى و(جوقته) من التطريب بإرسال الصوت من خلال مد حرف النداء وما يغلب أن يكون فى المنادى كذلك من مد، إلى مدى بعيد وزخرفة الغناء فى خلال ذلك. وربما دل على هذا أن أكثر النداء فى الشعر العمودى - كما سبق- كان محذوف الأداة.

لقد كان كل مبحث من مباحث هذا الفصل، كبيرًا كان أو صغيرًا، منحصرا فيما يدركه السمع من علاقة البيت بالجملة فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة.

وفضلًا عن أن الكتابة كانت وحدها وسيلة بلوغ هذه المادة إلى هذا البحث واطلاعه عليها، لاحظ البحث اختصاص كل نوع من أنواع الشعر المتناولة بطريقة فى كتابته، غير مستقلة عن طبيعة علاقة البيت بالجملة فيه.

من ثم رأى البحث حاجة هذا الفصل إلى دراسة كتابة البيت والجملة، ذلك النمط المقارن من الدراسة الذى سار عليه فيما سبق.

* * *

كتابة البيت والجملة

نشأت الكتابة متأخرة عن نشأة اللغة، لتكون «تسجيلًا تحريريًا للصورة الشفوية للغة»[1]، يطمح أن يكون مطابقًا لها رغم كونها شديدة التغير بالقياس إليه، على حسب تغير المتكلمين، فى زمان ومكان عن زمان ومكان آخرين، وغير ذلك من عوامل التغير.

لقد صادفت الكتابة فى خلال سعيها إلى تمثيل النطق اختلاف إنشاد الشعر عن قراءة النثر. إن الكلام المنثور ربما طال وكان متصلا بحيث لا يجوز أو لا يحسن قطعه، إلا أن يحمل المتكلم فراغ نَفَسه على قطع الكلام اضطرارًا. وإن الكلام المنظوم محدود بمقدار البيت، وقد كان فى أوليته ينتهى حيث ينتهى البيت تمامًا، فكان قطع النطق عند آخر البيت مقبولًا من كل وجه.

لما كان ذلك اهتدى الكاتبون فى تمثيل النطق بالنثر والشعر، إلى سرد كتابة الفقرة من النثر على الصفحة من أول السطر إلى آخره، وإلى قطع الكتابة عند آخر البيت من الشعر مهما يكن مقدار فراغ ما بقى من السطر، ليتميز كل منهما عن الآخر. هكذا فعل الكاتبون على اختلاف أجناسهم ولغاتهم، فنحن - كما قال الباحث الغربى جون كوين-: «عندما نلقى نظرة أولى على صفحة من الشعر نجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة (الطباعة)، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن البيت التالى له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضًا) وهذا الفراغ هو رمز خطى للوقف أو الصمت، ومن الطبيعى[2] أن يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت»[3].

وقد زاد كتاب العرب على هذا أنهم تركوا قبل البيت كذلك فراغًا، فازداد تميز كتابته ظهورًا، بحيث يلمح فى التو وسط النثر، على هذا النحو الذى يظهر فى الورقة السابعة والعشرين من مخطوطة طبقات فحول الشعراء لابن سلام العائش عامة حياته فى القرن الهجرى الثانى:

«قال فى يوم أحد كلمة قال فيها

كل بؤس ونعيم زايل وبنات الدهر يلعبن بكل

والعطيات خساس بيننا وسواء قبر مثر ومقل

نا ابن سلام قال: زعم ابن جعدبة أنه سمع هشام بن عروة ينشد هذا الشعر وهو ليت أشياخى وقال لبنى المغيرة بن عبد الله المخزومى وكان»[4].

---

(١) تحليل النص الشعرى للوتمان ١٠٦.

(٢) فى الكتاب (رمز طبيعى) ولعله تصحيف طبع.

(٣) بناء لغة الشعر ٦١.

(٤) طبقات فحول الشعراء مما اثبته الأستاذ محمود شاكر من صور هذه المخطوطة، وكتب تحتها: «الورقة: ٢٧ من مخطوطة المدينة (م)». و«نا» أى أخبرنا، فى اصطلاحهم.

ومما يجب الانتباه إليه فى هذا النقل، أنهم لم يكونوا يفصلون فى الكتابة صدر البيت عن عجزه، رغم أنهم يقفون على آخر الصدر نحوًا من وقوفهم على آخر العجز والبيت كما ذكر ابن جنى[١]، مما يدل على أن وقفهم على آخر الصدر أقل اطمئنانًا، وأنهم ربما أدرجوا الكلام دون وقف عليه، ولاسيما عند تدويره.

ثم لما وضع الخليل علم عروض الشعر العربى، وبنى كل دائرة من دوائره التى تكشف حقائق أوزان هذا الشعر وصلاتها، على تقليب الشطر لا البيت، إدراكًا منه لقيمة الشطر من جهة كونه أقل مقدار من القول الموزون يدل المستقبل على وزن البحر ويمكنه من تمييزه من غيره، وهو أمر سبق شرحه، واتبعه العلماء وخاضوا فيه، وأقبل عليهم طلابه- كان مما احتالوا به لتعليمهم، أن فصلوا (صدر البيت) عن (عجزه) كتابة أيضًا، فاتبعهم الناس إلى يومنا هذا حتى صار محققو المخطوطات القديمة يفصلون بينهما وهما فيها متصلان[٢].

والبيت فى كلتا الحالين منحصر فى سطر واحد، محاط بالفراغ من عن يمينه وشماله، ولكنه فى الحال الثانية محتو على فراغ بين شطريه أيضًا وفى خلال محاولة البحث الحصول على متوسط ما كتب فيه البيت من أسطر، فى كل نوع من أنواعه، وصل إلى هذا الجدول التالى:

نوع الشعر	الشعر الموشح	الشعر العمودى للوشاح	الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	الشعر الحر
عدد ما كتب فيه من أسطر	١٢٩٥	١٢١٦	١٧١٣	٢٢١٠
عدد أبياته	٢٨٤	١٢٥٠	٨٩٩	١٦٥٩
متوسط ما كتب فيه البيت من أسطر	٤,٥٥ أسطر	٠,٩٧ من السطر	١,٩٠ سطر	١,٣٣ سطر

لقد جرى الوشاحون فى كتابة بيت شعرهم العمودى فى سطر واحد، على ما صارت إليه من

(١) راجع الخصائص ١ / ٧١ .

(٢) ذكر الأستاذ محمود شاكر ما صنع العروضيين، وأن العرب قد عرفته، ولكن على وجه غير هذا، بدليل (التصريع)، و(الإجازة والمماتنة)، ثم قال: «لكن هذا التقسيم على نفعه، ليس صحيحًا كل الصحة، والحقيقة أن نغم البيت متكامل، يبدأ من أول حرف فيه إلى أن ينقطع بالقافية، فلا يغرك هذا التقسيم إلى نصفين متساوين، صدر وعجز؛ فإنه اصطلاح محض أريد به ضبط بعض (عروض البيت)، وبيان ما يجوز أن يكون فيه وما لا يجوز، ثم بيان وجه الخلاف بين الشطرين. وقد أضر هذا التقسيم بقراءة الشعر إضرارًا بالغًا، ولا سيما فى زماننا؛ فإن إلف الوقوف عند آخر الشطر الأول قبل تمام المعنى، يفسد نغم الشعر ويتلف سياق المعانى جميعًا، وهو شىء مستكره.

ثم قال فى حاشية هذا الكلام: «من أجل ذلك جريت فى هذه المقالات على كتابة بيت الشعر سطرًا واحدًا، ليس بين المصراعين بياض، كما ألفنا فيما ننشره من الشعر. هذا، والقدماء كانوا يكتبون الشعر كذلك سطرًا واحدًا متصلًا فى جميع المخطوطات القديمة». كتاب الشعر ٦٥- ٦٦.

الفصل بين شطريه، كما فى قول ابن عربى من البسيط:

«إن الوجود وجود الحق ليس لنا   فيه مجال إذا ما كنت أعنيه»[١].

وإنما أظهر الجدول أنهم كتبوه فيما يقرب من سطر لا سطر كامل، من جراء كتابة كل بيتين من منهوك المنسرح، فى سطر واحد، فى قصيدة لابن سناء عدتها أربعة وستون بيتًا[٢]، مطلعها قوله:

«١- من يشترى لى أشجان   ٢- أضيفها للأحزان

٣- أضرمها بنيران   ٤- على فؤاد حران»[٣]

فإذا ما راعى البحث هذا فى حساب النسبة، كان لكل بيت من شعرهم العمودى سطر واحد خاص به.

ثم لما وشحوا البيت، فصار- كما سبق ذكره- قسمين (دورا)، و(قفلا) الأغلب عليهما كون الدور أطول من القفل؛ إذ انقسم الدور إلى أقسام متساوية (أغصان) الأغلب عليها أن تكون ثلاثة، وانقسم القفل فى الأغلب كذلك إلى قسمين (سمطين) يكثر تساويهما، والتزموا التصريع والتقفية بين هذه الأقسام على نحو سبق شرحه، لأن آخر كل قسم منها موضع وقف مؤكد أطول مما يمكن أن يكون على آخر صدر بيت الشعر العمودى، لما كان ذلك كتبوا كل قسم فى سطر وحده، كما فى هذا البيت الأول من إحدى موشحات ابن عربى نفسه من البسيط كذلك:

«سائلى عن نفسى
هل لها من أُنس
إن روح القدس
نافث فى الأرواح
ما عنده من علوم الأرواح»[٤].

وهو ما كشف الجدول؛ إذ كان متوسط ما كتب فيه بيت الشعر الموشح، خمسة أسطر تقريبًا، وهو الأغلب عليه فى الحقيقة، كما سبق ذكره.

ويمكن للبحث على أية حال أن يقرر هنا أن طريق كتابة الوشاحين لبيتى شعريهم العمودى والموشح، كانت قد ثبتت على ذلك النحو المتقدم: فصل صدر العمودى عن عجزه قليلًا وجعلهما فى سطر واحد، وفصل كل قسم من (أغصان) الدور، و(سمطى) القفل، عن الآخر، وجعله فى

---

(١) ديوانه ١٨٠ .

(٢) فإن جعلتها أرجوزة فلا خلاف ، فالأرجوزة قصيدة، ولا سيما إذا كثرت أبياتها كما هنا، راجع العمدة لابن رشيق ١/١٨٣، ١٨٤.

(٣) ديوانه ٢/ ٤٦١ .

(٤) ديوانه ٤٤٨= ٢/٢٢٦.

سطر وحده، فإذا انقسم هذا القسم أيضًا، لم يكتب كل قسم منه فى سطر وحده، بل اكتفى فى بيان ذلك بفراغ بينهما كالذى بين شطرى بيت الشعر العمودى.

لقد كانت تلك الكتابة مراعاة لنمط الموسيقا المتولد عنه كل بيت منهما- كما سبق ذكره- وسواء أتمت الجملة فى آخر كل سطر أم لم تتم.

أما شعراء الشعر الحر، فقد جروا فى كتابة بيت شعرهم العمودى زمنًا على مثل ما كان عليه الوشاحون، فى سطر واحد بفراغ بين شطريه فضلًا عما عن يمينه وشماله بالقياس إلى أسطر النثر، كما فى قول البياتى فى مطلع قصيدته (ما أبعد الماضى):

«ما أبعد الماضى وما   أوحش نفسى المتعبه»[1]

ثم طوروا كتابته متأثرين بكتابة الشعر الحر، فلذا أؤخر ما صارت إليه كتابته إلى حين.

إنهم لما ابتكروا الشعر الحر- ومتوسط طول بيته كما سبق مثل مقدار شطر بيت الشعر العمودى تقريبًا جروا زمنًا على كتابة بيته فى سطر واحد، وربما كانوا فى هذا متأثرين بكتابة بيت الشعر العمودى المعهودة؛ فإن هذه الكتابة غير موافقة لمرادهم من إخراج قصيدة الشعر الحر بحركة دائبة دائمة لا قرار لها إلا مرة واحدة فى النهاية القصوى، على وفق حركة الموسيقا الجديدة، لأنها ترشح لدى مستقبل القصيدة، الوقف على آخر كل بيت من أبياتها، أخذًا بما سبق ذكره من أن الطبيعى أن يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت، ومن ثم يتعثر تدفق حركة القصيدة، على رغم أنهم كانوا يعالجون أثر هذه الكتابة بالاعتماد على قوة الترابط الخارجى بين الأبيات (التضمين)، كما فى قول بلند فى قصيدته (وغدًا نعود):

«١- وبألف كانْ
٢- ستظل تمتلئ السنينْ
٣- ونظل نوغل فى الزمانْ
٤- وستذكرين
٥- تلك العهود»[2]

فقد قوى ترابط البيتين الأول والثانى من جهة، والبيتين الرابع والخامس من جهة أخرى، بتوزيع عناصر الجملة الواحدة على كل بيتين، لجذب كل منهما إلى الآخر.

ثم صاروا يكتبون بيت الشعر الحر فى أكثر من سطر، كما فى قول بلند نفسه، فى قصيدته (غصن وصحراء ومظفر):

«١- أصحيح يا مظفر
٢- أن ذاك الغصن رغم البرد

---

(١) ديوانه ١/ ٣٤.   (٢) ديوانه ٢١٧.

رغم الريح

أخضر...؟!

٣- أصحيح...؟

ما تقص الريح.. قالت:

أنا لملمت دروبى فالربيع

٤- مثلما ضاع ربيع

وربيع

سيضيع»[١].

فقد كتبت أربعة الأبيات فى عشرة أسطر. لقد كان هذا النمط من توزيع كتابة بيت الشعر الحر على أكثر من سطر، مثلما كان توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت، مثار جدال وأخذ ورد، بدأته السيدة نازك الملائكة فاستنكرت توزيع كتابة بيت الشعر الحر، لأن الشطر (تعنى بيت الشعر الحر كما سبق ذكره) «فى العروض وحدة موسيقية مستقلة وينبغى أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلًا ملحوظًا بترك فراغ على الورق»[٢]، وسياق كلامها يدل على أنها تريد كتابة كل بيت من هذا الشعر الحر فى سطر، وهو ما رآه عندئذ الدكتور عز الدين إسماعيل فضلًا عن أنه يسمى بيت الشعر الحر سطرًا كما سبق[٣].

ولقد اتبعهما بعض الباحثين، وغلوا فى رفض ذلك التوزيع، فجعله الدكتور رجاء عيد (تنطعًا شعريًّا)، وسمى ما يكون فى كل سطر عندئذ(بقعًا كلامية!)، لا يعرف لطريقتها تفسيرًا[٤].

وجعله الدكتور حسنى عبد الجليل (تعسفًا)، واقترح على من يفعله أن يستعمل علامات الترقيم بدلًا من الفصل بين ما لا ينفصل من أجزاء السطر (البيت) الواحد[٥].

وجعله الدكتور عبد الله الغذامى (إخلالًا بإيقاع الأوزان العربية) ؛ إذ «يتضارب الإيقاع فى بداية البيت وفى نهايته وذلك بسبب إضافة إيقاع مفاجئ فى أول البيت وبتر الإيقاع فى آخره، فيضطرب ذهن القارئ ويتصادم ذلك مع ما كانت الأنغام تحدثه فى نفسه، ولن يدرك القارئ السر بإعادة القصيدة المرة تلو الأخرى. ليصل إلى إدراك ما حدث. وإذا وصل إلى ذلك فإنه سيعالج الموقف بالربط بين أجزاء التفعيلات فى قراءته لها ليقيم الإيقاع فيها»[٦]، واقترح أن يكتب فى

---

(١) ديوانه ٣٩٧.

(٢) قضايا الشعر المعاصر ١٨٦.

(٣) راجع الشعر العربى المعاصر ٧٥.

(٤) راجع الشعر والنغم ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩.

(٥) راجع موسيقى الشعر العربى ٢/٩٥، ١٠٠، ١١١، ١١٢، ١١٨، ١١٩.

(٦) الصوت القديم الجديد ٥٨.

سطر واحد، وأن يستغنى الشاعر عن هذا التوزيع باستعمال التضمين وعلامات الترقيم كذلك، فلم يجد سببًا لتركهما والوقوع فى هذا التوزيع المخل[١].

إن هذا البحث يبدأ تفسير هذه الظاهرة بالأخذ مما قاله الدكتور عبد الله الغذامى نفسه منذ قليل. إن الشاعر عندئذ لا يريد لحركة قصيدته أن تهدأ، فمن ثم لا يكتفى بالتضمين وعلامات الترقيم- إذا استعملها- لأنه يعرف أن القارئ لن يعبأ بهما كثيرًا ؛ فلن يمنعاه عن القرار عند آخر البيت، كما يريد الشاعر، فمن ثم يوزع البيت الواحد هذا التوزيع ليخفى البيت ويظهر حركة القصيدة الدائبة الدائمة ؛ فإن القارئ إذا غفل- مع هذا التوزيع- قليلًا، ضاع منه وزن القصيدة وفسد، واضطر إلى أن يعيد القراءة.

إن مراجعة أبيات بلند الأربعة الموزعة على عشرة أسطر، توضح أنه لم يكتف باستعمال تقوية الترابط الداخلى (التضمين) بين البيتين الأول والثانى من جهة والثالث والرابع من جهة أخرى، بتوزيع عناصر الجملة الواحدة على كل بيتين، بل وزع الأبيات الثانى والثالث والرابع كلًّا منهما على ثلاثة أسطر، فأخفى آخر كل منها فى طوفان من الأواخر، ليقضى على أية بادرة وقف مطمئن يشوب تدفق حركة قصيدته، ويمنع القارئ أن يستريح واقفًا، إلا مضطرًا متعجلًا.

ولكن هذا البحث لا يغفل ما يريده الشاعر فى خلال هذا التوزيع أحيانًا، من توجيه العناية إلى بعض الكلمات، فهو يقطع كتابة البيت عندها، ليكملها فى السطر التالى. ومن هذا ما يفعله بلند نفسه أيضًا؛ إذ قد أبرز (البرد، الريح، قالت) ليوجه العناية إلى دلالاتها المؤثرة فى سياق حديثه عن شموخ (مظفر)، وأبرز (رغم البرد، رغم الريح)، و(أصحيح، ربيع، ربيع) ليظهر جرسها ويستفيد تكثيف موسيقا قصيدته كما يريدها. وهذا ما فسر به الدكتور محمد حماسة هذه الظاهرة قائلًا: «إن الشعر إذن يلجأ إلى بعض الكلمات التى قد تكون داخل الجملة فيبرزها ويلفت الانتباه إليها، وتصبح هذه الكلمات معالم صوتية فى القصيدة لا يمكن إغفالها عند محاولة التفسير»[٢].

ولعل شيئًا من هذا التفسير أن يكون مرادًا من الشاعر على الحقيقة، ولا سيما أن هناك من لم يستنكر تلك الظاهرة، بل أثبتها وفسرها بأنها تمثيل كتابى «لمواقف نفسية»[٣]. فإن كان مراده أن الشاعر يقطع كتابة البيت عند كلمة ما، لأن لها وقعًا خاصًّا فى نفسه، فهو غير مخالف لما قدمه البحث منذ قليل، لأن عنايته بها لا تكون إلا من أجل ذلك الوقع. وإن كان مراده أن حركة القصيدة تقف عند الكلمات التى قطعت كتابة البيت عندها، مهما يكن سبب ذلك، فهو ما

---

(١) الصوت القديم الجديد ٥٨، ٥٩.

(٢) الجملة فى الشعر العربى ٤٥.

(٣) راجع العروض الواضح للدكتور ممدوح حقى ١٩٦.

يخالفه البحث لما سبق.

ولقد رد الأستاذ الشاعر أحمد حجازى على السيدة نازك الملائكة رأيها فى هذا الأمر الذى سبق عرضه، بقوله: «تعتقد نازك الملائكة أن هناك طريقة فى كتابة الشعر تسميها (الطريقة العربية) وهى تقوم فى نظرها على أسس عروضية صرف مستمدة من تراث الشعر القديم ومن قوانين الخليل ابن أحمد .

فهى تطالب الشاعر بأن (يتقيد بقانون استقلال الشطر و البيت) فلا يقوم توزيعه للكلمات والشطور على أساس تعبيرى، وإنما على الأساس الذى يظهر به وزن السطر ويكتمل ، والحقيقة أن الجهر بالوزن أو الإسرار به مسألة فى صميم خصوصية الخلق الشعرى، لا يصح أن نقيد الشاعر فيها بشىء، إلا أن التقيد بقانون الاستقلال العروضى يوشك أن يكون صيغة حيية لقانون الاستقلال المعنوى القديم الذى قد يصرف الشاعر عن الانتباه إلى وحدة القصيدة وهى الأهم»[1].

إنه يشير إلى ارتباط طريقة الكتابة بنوع الشعر وما بنى عليه وتولد منه، ومن ثم يرى أنه لا يجوز إلزام الشاعر بكتابة بيت شعره الحر فى سطر واحد كبيت الشعر العمودى، لأنه لا يريد الجهر بوزن البيت، بل العناية بحركة القصيدة. وقد أومأ إلى توزيع الشاعر للبيت على أساس تعبيرى. ولهذه الكلمة بفن الرسم علاقة معروفة، ومن ثم أشير إلى أن كتابتهم لبيت الشعر الحرقد صارت بعدئذ إيحائية لا يكتفى الشاعر فيها بتوزيع البيت على أكثر من سطر مع توزيع الجملة على أكثر من بيت، بل صار يطلب من الكتابة نفسها أن تعينه على الإيحاء بالحركة الموسيقية التى تجاريها القصيدة وتؤديها.

ومما وقع بمادة هذا البحث من ذلك، قول حجازى فى قصيدته (أغنية للقاهرة):

«١- هذه ريحها. كأن رحيلى
كان حلمًا،
وعودتى اليوم صحوى
هذا النهار نهارى
وهذه الشمس شمسى!
٢- شجر فى دمى يجيش،
صباحات خريف من أول العمرِ
مغسولة بطلٍّ
ومنقوطة بسرب من الطير،

---

(١) الشعر رفيقى ١٣٣/ ١٣٤.

وآس

في الضفتين، وورسِ»[١].

لقد تفنن الشاعر في توزيع بيته على أحد عشر سطرًا، توزيعًا موحيًا باختلاف طبقات الحركة الموسيقية؛ إذ تبدأ صاعدة ثم تنكسر فتعلو ثم تهبط قليلًا، وما إلى هذا مما تخيله الكتابة للقارئ[٢].

ويمكن للبحث أن يقرر أن طريقة كتابة بيت الشعر الحر غير ثابتة، وأنها بعدم ثباتها تراعي حركة الموسيقا الجديدة بالعناية بحركة القصيدة على وجه العموم، وسواء أفصلت بين ما لا ينفصل من أجزاء البيت والجملة أم لم تفصل.

أما كتاباتهم لبيت شعرهم العمودي، فقد تطورت عن جعله في سطر واحد بفراغ بين شطريه، إلى جعل كل شطر في سطر وحده، كما في قول السياب في مطلع قصيدته (يا ليل):

«ليت الليالي تنسى قلبي الألما

والنجم ينبئها عني بما علما»[٣]

أو كما في قول الفيتوري في مطلع قصيدته (الشك):

«كان الدجى أسود من لعنة

من صرخة حاقدة في الصدور»[٤].

ثم صاروا يعودون إلى البيت بعد نظمه فيوزعونه على أسطر، أو سطرين غير مراعي فيهما جعل كل شطر في سطر، أي توزيعًا كتوزيع شعرهم الحر، كما في قول الفيتوري في مطلع قصيدته (إلى الأخطل الصغير):

«قف خشوعًا.. واخفض الرأس

فقد أشعل الموتى القناديل

وقاموا..

والذى تبصره عيناك

---

(١) أشجار الأسمنت ٢٦- ٢٩.

(٢) أشار يوري لوتمان إلى مستوى من الكتابة البنائية للشعر، لا يمكن التعبير عنه، لأنه هو وحده المعبر عن نفسه، ومثل له ببعض القصائد الروسية التي تطبع بطريقة تلائم الموضوع الذي تتناوله. راجع تحليل النص الشعري ١٠٨، وقد رأى هذا البحث أن الكتابة الإيحائية للشعر، تجاري التقنية التي تعتمد عليها جماعة الرسامين (الحروفيين) وهي إيحاء الحروف بنفسها وبتكرارها على نحو خاص. وهذا كله يؤكد تعاظم جانب الرؤية في الشعر الحديث. راجع نظرية البنائية للدكتور صلاح فضل ٣٨٢، ٤٦، والشعر العربي الحديث لمحمد بنيس ١١١.

(٣) ديوانه ٢/ ١٤٥.

(٤) ديوانه ١/ ١٣٩.

في ذلك الضوء الرمادى زحام »[١].

فقد كتب البيتين فى خمسة أسطر، فلم يراع أن يكون كل شطر فى سطر، فآخر صدر البيت الأول (فقد)، وآخر صدر البيت الثانى (فى)، وإذا كان قد راعى فى كتابة البيت الأول ألا يفصل عناصر الجملة الواحدة بعضها عن بعض فإنه لم يراع ذلك فى كتابة الثانى، مما يدل على أنه يقلد فى ذلك كله طريقة كتابة الشعر الحر.

وتنبغى الإشارة هنا إلى أن السيدة نازك الملائكة ذكرت أنها اضطرت سنة سبع وخمسين حين أصدرت ديوانها (قرارة الموجة) وقد كان فى قطع صغير، إلى أن تكتب قصيدتها (حصاد المصادفات) على حسب المعنى- أى ككتابة الفيتورى للبيت الأول فيما سبق من قصيدته (إلى الأخطل الصغير)- لما لم تسع الصفحة بيت الشعر العمودى من بحر الخفيف التام، ولما لم تستطع أن تقسمه على سطرين- أى كما صارت عليه كتابتهم له فى المرحلة الثانية بعد نشأة الشعر الحر- لتدوير أغلب الأبيات. فظهرت القصيدة كما تقول «وكأنها شعر حر».

وقد كان يعزيها- كما قالت- أن الكتابة لا تغير الوزن، غير أن الشعراء- فيما رأت- احتذوا حذوها، فشاعت كتابة الشعر العمودى كتابة «فوضوية» وكأنها نثر لا شعر.

وقد رأت لهذا أن تعيد كتابة القصيدة فى طبعة ديوانها الجديدة. على « الشكل العربى الدارج منتهزة الفرصة لأرفع صوت احتجاج على زملائى الشعراء الذين أصبحوا يكتبون شعرًا موزونًا على الأسلوب العربى ثم يدرجونه وكأنه شعر حر؛ فإن هذا العمل لا يزيد القارئ العربى إلا بلبلة وجهلًا فى وقت نحب فيه أن ننشئ ثقافة شعرية رصينة نضىء بها طريق الأمة العربية»[٢] .

إن هذه الكتابة التى رأتها «فوضوية » ، محاولة من الشاعر لتوليد نظام جديد للقافية[٣]، فيما رأى موريه ، ومراده ما يخرج عنها من وضع كلمات كانت مستترة فى خلال البيت، ظاهرة عند مقطع الكتابة بإزاء غيرها على نحو خاص يحدث أثرًا كأثر القافية ، وهى محاولة من الشاعر كذلك لزيادة «الجرعة الشعرية التى تعمل على تشعيث أجزاء الوحدة الدلالية وإظهار الوحدة الإيقاعية كاملة السلطان على حساب تلك»[٤]، فيما رأى الدكتور محمد حماسة، ولكن رأييهما فيها يتعلق بحالها عندما يوافق قطع الكتابة آخر التفعيلة، فى حين ذكرت السيدة نازك الملائكة أنها راعت المعنى فى كتابة تلك القصيدة، أى تمام الجملة، وهو ربما وافق تمام التفعيلة وربما لم يوافقه .

إن ذكْر السيدة نازك أن الشعراء قلدوها فى توزيع كتابة بيت الشعر العمودى على أسطر على حسب المعنى، أمر لا يستطيع هذا البحث أن يفصل فيه، ولا يعنيه ، فضلًا عن أن الشعراء لم يقفوا

---

(١) ديوانه ١/ ٦١٣.

(٢) ديوانها ٢/ ٤١٦.

(٣) راجع الشعر العربى الحديث ١٧٦.

(٤) الجملة فى الشعر العربى ١٧٦.

فى ذلك التوزيع عند حدود مقتضى المعنى، بل راعوا مقتضى المعنى دون التفعيلة مرة ، وراعوا مقتضى التفعيلة دون المعنى مرة ، ولم يراعوا مقتضى المعنى ولا مقتضى التفعيلة مرة ثالثة، وجميع ذلك وقع بتوزيع الفيتورى لبيتى قصيدته (إلى الأخطل الصغير) .

وأما أن هذا التوزيع الذى ارتكبته اضطرارى، فإنه إن كان منها كذلك فهو- كما يرى البحث- اختيارى من غيرها، يبدو فيه الشاعر كالموسيقار الذى يعود إلى لحن قديم فيحوّله ويوزعه على الآلات الموسيقية الحديثة الكثيرة ، ضنًّا به أن تطغى عليه الموسيقا الجديدة، فيُدْهشنا عندما نكتشف أن هذا الجديد هو ذلك القديم، ونظل نقارن بينهما، غير أننا لا نفتأ نحنّ إلى طرازه القديم!

إن هذا الذى صارت إليه كتابة شعراء الشعر الحر لبيتى شعريهم العمودى والحر، لهو تفسير ما كشفه الجدول من تجاوز متوسط ما كتب فيه كل منهما، حدود السطر الواحد.

* * *

الفصل الثانى

القافية والكلمة

مدخل

إن (القافية) عبارة عن آخر ساكنين فى البيت مع ما بينهما من متحركات متى كانت ، ومع المتحرك الذى قبلهما[١] . إنها إذن مجموعة من الأصوات المجردة ، آخر البيت ، ربما كانت آخر تفعيلة منه ، أو أكثر ، أو جزءًا من آخر تفعيلة .

وإن الكلمة المقصودة هى (كلمة القافية) التى هى عبارة عما قام من عناصر الجملة بأداء القافية . إنها إذن مجموعة من الأصوات الحية ، لا تحديد لموقعها من الجملة ، ربما كانت كلمة واحدة منها ، أو أكثر ، أو جزءًا من كلمة ، ومن ثم يبدو إطلاق مصطلح (كلمة) على كل حال من تلك الأحوال ، توسعًا ، وهو من أعراف العروضين[٢] .

لقد كانت القافية وكلمتها حاضرتين فى خلال بحث مسائل الفصل السابق على نحو ما ، لأن البيت لا ينفك عن قافيته ، وكذلك الجملة لا تنفك عن أى عنصر من عناصرها ، ولكن هناك أمورًا دعت البحث إلى أن يقتطع القافية من بيتها وكلمة القافية من جملتها ، ليضع علاقة القافية بكلمتها فى الشعر الجديد الموشح والحر ، بإزاء علاقة القافية بكلمتها فى شعر المجددين القديم العمودى ، لاختبار تغير شكل التأثير والتأثر بين عروض الشعر وبنائه النحوى الذى هو فى الوقت نفسه اختبار لصلابة نظرية العلاقة بينهما ، وهذا هو الغرض الذى قدمه البحث ليختبره .

ويمكن إجمال هذه الأمور فيما يأتى :

أولًا – بروز هذا الموضع من البيت والجملة : إنه أكثر المواضع توترًا وصعوبة ، لأنه أكثرها ظهورًا لدى الشاعر وانكشافًا لناقد شعره ، فأما الشاعر الواعى فإنه يختار له أبرز عناصر جانبى قصيدته العروضى واللغوى تأثيرًا فى توصيل رسالتها . وأما الناقد الواعى فإنه يراعى ذلك فى تحليله للقصيدة ، كما يقع سريعًا على ما يكون فى هذا الموضع من ضعف .

ومن عناية الشاعر القديم بهذا الموضع ، ما روى عن أبى تمام من أنه كان ينصب القافية للبيت ، ليعلق الأعجاز بالصدور ، كما قال ابن رشيق ؛ فالصواب عندئذ « ألا يصنع الشاعر بيتًا لا يعرف قافيته »[٣] . وعلى هذا النهج أوصى ابن خلدون الشعراء قائلًا : « ليكن بناء البيت على

---

(١) راجع حاشية الدمنهورى ١٢٩ وهذا أحد تعريفين للخليل بن أحمد ، ولكنه الذى شاع بين العروضيين .

(٢) راجع السابق نفسه .

(٣) العمدة ٢١٠/١.

القافية من أول صوغه ونسجه ، ويبنى الكلام عليها إلى آخره »[١] . ونبه ابن سنان على عناية الشعراء بهذا الموضع قائلًا : « يجب أن تعلم أن هذا الموضع من حشو البيت شديد المراعاة لأجل أنه القافية فإذا وقعت فيه الإصابة أو الخطأ كان أظهر لهما (مما) إذا وقعا فى كلمة من متن البيت لما يختص به هذا الموضع من فضل العناية ؛ إذ كان متميزًا بالقصد مما هو طرف وقافية »[٢] .

ومن عناية الشاعر المعاصر بهذا الموضع ، ما ذكره حجازى من أن القافية لا يمكن أن تكون إضافة زائدة فى القصيدة ، بل هى قمة مقصودة ، إذا جاز أن يصير الوزن عادة ، فإن هذا الموضع من البيت والجملة يظل موطن الإبداع[٣] .

ومن عناية الناقد القديم بهذا الموضع ، حديث ابن طباطبا عن القوافى الواقعة فى مواضعها ، المتمكنة فى مواقعها ، وقد مثل لذلك من قصيدة امرئ القيس التى يقول فيها :

« وقد أغتدى قبل العُطاس بهيكل　　　شديد مشكِّ الجنب فعم المنطَّقِ »

بقوله فيها :

« بعثنا ربيئًا قبل ذلك مُخْمِلًا　　　كذئب الغضا يمشى الضَّرَاءَ ويتقى »

ثم قال : « فوقعت « يتقى » موقعًا حسنًا »[٤] . ومراده أن الشاعر وقع على القافية الموافقة لما قبلها صوتًا ، الشديدة الملاءمة لسياق الكلام . (فيتقى) أولًا مضارع مناسب (ليمشى) ، وثانيًا دال على أن هذا المراقب المبعوث ليراقب الصيد ، لا يفتأ يمنعه من أن يراه خشية أن يحذره ويفلت منه .

وكذلك حديث المرزوقى فى أبواب عمود الشعر عن « مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما » ، فقد قال : « أما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر ، يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة فى مقرها ، مجتلبة لمستغن عنها »[٥] . ومراده يكاد يطابق مراد ابن طباطبا ، بل قد سبق منه هو نفسه حينما تحدث عن « جزالة اللفظ واستقامته » اللتين سبق تناولهما فى خلال مبحث طول البيت والجملة ، ومن ثم يبدو تمييزه القافية بالذكر فى هذا الشأن الذى ينبغى أن يعم جميع المواضع ، مراعاة منه لخصوصية هذا الموضع من البيت والجملة .

ومن عناية الناقد الحديث بهذا الموضوع ، حديث الدكتور عز الدين إسماعيل بما يشبه حديثى ابن طباطبا والمرزوقى ، عن استدعاء السياقين المعنوى والموسيقى للبيت لكلمة معينة ، تستطيع دون غيرها أن تكون نهاية مريحة[٦] .

ثانيًا – توحيد قوافى أبيات القصيدة الواحدة : إن تميز هذا الموضع من البيت والجملة بتكرار

---

(١) المقدمة ١٣٠٧/٣.

(٢) سر الفصاحة ١٤٩ وليس فيه (مما) والمعنى يقتضيها.

(٣) راجع الشعر رفيقى ٥٣ وما بعدها.

(٤) عيار الشعر ١٧٥.

(٥) شرح الحماسة ١١/١.

(٦) التفسير النفسى ٦٢.

مجموعة من الأصوات كلما جاء، يزيده خصوصية تستولى على الانتباه، بما يجتمع فيه من عناصر «مختلفة فى ذاتها متشابهة فى مواقعها ومواضعها من العمل، بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعنى تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة»[١]. إنه يغرى الناظر فى القصيدة بملاحظته قبل غيره، ليقارن بين (كلمات القافية) التى كان توحيد القافية سبب اشتباهها صوتًا، فى حين أن كلًّا منها فى واد. وهو ما كان من ابن طباطبا الذى قال فى آخر حديثه عن القوافى الواقعة فى مواضعها، المتمكنة فى مواقعها: «هذه أمثلة قد احتذى عليها المحدثون من الشعراء، وسلكوا منهاج من تقدمهم فيها وأبدعوا فى أشياء منها ستعثر بها فى أشعارهم كقول أبى عيينة المهلبى:

دنيا دعوتك مسمعا فأجيبى ... وبما اصطفيتك للهوى فأثيبى

دومى أدم لك بالوفاء على الصفا ... إنى بعهدك واثق فثقى بى

فقوله: (فثقى بى) لطيفة جدًّا، فيستدل بها على حذق قائلها بنسج الشعر»[٢].

إنه يتشوف إلى ما سيفعله الشاعر فى هذا الموضع قبل غيره، ولا ريب فى أن عجبه مما هنا إنما كان لأن الشاعر فاجأه بإخراج القافية من تركيبين منفصلين (قى بى)، وقد كان يتوقع أن يخرجها من تركيب واحد كما فعل فى البيت الأول (ثيبى)، فاشتد ما بينهما من (تنوع)، فى حين ظلت (الوحدة) بينهما على حالها.

ولقد كان من أهمية توحيد القافية فى بعض ما تناوله هذا البحث من أنواع الشعر، أن البعض الآخر عدّدها، على النحو السابق ذكره فى ضمن الخصائص العروضية التى تكوّن (نوع البيت). ومعنى هذا أن جميع ما أحدثه توحيدها من أثر فى الأول، مفتقد فى الآخر، وهو داع قوى إلى المقارنة بينهما، ولاسيما أن بعض دعاة التجديد قد رأى أن توحيد القافية «محنة»[٣] تتمثل فى أن الشاعر يضطر إلى قول ما لا يريد على وجه العموم[٤]، وأنه يفكر فى القافية أولًا لأن توحيدها لا يحتاج إلا إلى «حصيلة لغوية واسعة» فهو يفعل ذلك نجاة بنفسه من أن تصعب عليه فى آخر البيت، ثم «ينظم البيت حينذاك للقافية التى خطرت له... وجناية هذه العملية على التعبير الشعرى الصادق لا تنكر»[٥]، فى حين أن بعض دعاة المحافظة قد رأى أن تعديد القافية قطع لتسلسل الأفكار وفتح لباب شر عظيم من الثرثرة والصناعة اللفظية، وخيّر الشاعر بين أن

---

(١) تحليل النص الشعرى للوتمان ٧٠- ٧١. (٢) عيار الشعر ١٨٣.

(٣) بلوتو لاند للدكتور لويس عوض ٢١.

(٤) راجع الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ٩٥.

(٥) التفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٦٢، وراجع أشتات مجتمعات للعقاد ١٠٨، والشعر والنغم للدكتور رجاء عيد ٨٨- ٨٩.

يستحدث أوزانًا جديدة كل الجدة ويخترع لها ما يلائمها من قيود ، ولن يكون منها عندئذ توحيد القافية ، وبين أن يدرس اللغة كما ينبغى ويوسع ذخيرته منها ، وأنه لما كان السبيل الأول مستحيلًا ، لم يبق إلا الثانى « والوجه الثانى هو الرأى الصواب وإن كنت أراك تنفر منه . وكيف يجوز لك أن تقول سأكتب وأنظم بالعربية الفصيحة ، ومع ذلك فلن أبالى بتوسيع خبرتى فيها ولا بتجويد نحوها وصرفها وأصولها »[1] ، ولا يخفى أن تعارض هذين الرأيين مما يغرى بالمقارنة فى هذا الموضع من البيت والجملة ، بين ما يوحد القافية وما يعددها من أنواع الشعر .

ثالثًا – انحصار هذا الموضع من البيت والجملة : إن التعريفين السابقين للقافية وكلمتها ، يدلان على انحصارهما وتحددهما دون غيرهما من أجزاء البيت والجملة . ومن ثم يمكن للبحث إحصاؤهما فى نماذجه ، وتحليلهما بحيث يكمل نقاطًا من بحث علاقة البيت بالجملة ، لم يكن يستطيع بحثها ، وهو أمر معروف فى مثل هذه الدراسات[2] . إنه يستطيع أن يحصى القوافى ويميز بين أنواعها ويحصى كل نوع ، لبيان علاقة نوع القافية بنوع كلمتها . أما نوع القافية فعبارة عن بنيتها من حيث الحروف (الصوامت) والحركات (الصوائت) ، وأما نوع كلمتها فعبارة عن مجمل بنيتها الصرفية وموقعها النحوى .

إن فى بيان علاقة نوع القافية بنوع كلمتها ، بيانًا لطرف من علاقة البيت بالجملة كان خافيًا ، وإتمامًا من ثم لاختبار تغير شكل التأثير بين عروض الشعر وبنائه النحوى فى أحد طرفى المقارنة التى يقوم بها البحث عنه فى الطرف الآخر ، الذى هو فى الوقت نفسه اختبار لصلابة نظرية علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى . وهذا هو الفرض الذى قدمه البحث ليختبره ، كما سبق ذكره .

ولكن ينبغى أن يتعرض البحث أولًا لتفسير موقف كل نوع من أنواع الشعر من مسألتى (إطلاق القافية وتقييدها) ، و(توحيد القافية وتعديدها) ، لما لذلك من أثر ظاهر فى فهم بعض مظاهر علاقة نوع القافية بنوع كلمتها ، فضلًا عن تفسيرها .

وإنما تقدمت المسألة الأولى على الثانية ، من أجل أن الموقف منها ينكشف منذ البيت الأول من القصيدة ، أما الموقف من المسألة الثانية فلا يمكن أن ينكشف إلا حين يتبع ذلك البيت بغيره .

* * *

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور عبد الله الطيب ٢٧/١، وراجع فيه ١٢، ٢٣.

(٢) راجع الجملة فى الشعر للدكتور محمد حماسة ٢١٨.

إطلاق القافية وتقييدها

القافية - كما سبق - مجموعة من الأصوات الصامتة (الحروف) والصائتة (الحركات) هى آخر البيت، وأظهر موضع فيه. إن هذه الأصوات نفسها تتفاوت ظهورًا للسمع، ولكن أثبتها وأظهرها، هو حرف (الروى) وحركته التى يزداد بإشباعها وإطلاقها ظهوره دون غيره للسمع.

ولقد كان من آثار ذلك أن كان هذا الحرف وحده - ولا ريب فى أن حركته معه - هو القافية عند بعض العلماء[١]، وأن كان الحكم بإطلاق القافية إذا تحرك، وبتقييدها إذا سكن[٢].

ولكن مراجعة قوافى الشعر - ولا سيما فى مادة هذا البحث - توضح أن هناك أحرفًا تقع فى موضع الروى أحيانًا، ويرى الشاعر أنها أضعف إسماعًا، فيلتزم قبل كل منها حرفًا أقوى إسماعًا يكون هو حرف الروى، ويسمى الذى بعده حرف الوصل، كما سيتضح فيما بعد.

إن هذا البحث لا يستطيع أن يغفل أحرف الوصل المذكورة، لأنها إذا تحركت وأشبعت حركاتها، كانت - فى الحقيقة - موضع إطلاق القافية، وإذا سكنت، كانت - فى الحقيقة كذلك - موضع تقييدها، رغم كون حرف الروى فى كلتا الحالين متحركا.

لذلك رأى البحث أن يراعى هذه الأحرف عندما ترد، فى الحكم بالحركة والسكون ومن ثم بإطلاق القافية وتقييدها.

ولقد وصل البحث من خلال تتبعه لإطلاق القافية وتقييدها فى كل بيت من أبيات كل نوع من أنواع الشعر المتناولة، على النحو السابق شرحه، إلى الجدول التالى:

القافية	البيت	من الشعر الموشح	من الشعر العمودى للوشاح	من الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	من الشعر الحر
مطلقة	مفتوحة[٣]	٣٩	٣١٢	١٦٢	١٤٣
	مضمومة[٤]	٢٤	١٧٦	١٦٩	١٥٣
	مكسورة[٥]	٩٩	٤٤٢	٣٥٦	٢٩١
مقيدة	ساكنة[٦]	١٢٢	٣٢٠	٢١٢	١٠٧٢
المجموع		٢٨٤	١٢٥٠	٨٩٩	١٦٥٩

(١) راجع العقد الفريد لابن عبد ربه ٣٤٣/٦. (٢) راجع الكافى فى العروض والقوافى للتبريزى ١٤٦.

(٣) ضمت المفتوحة كذلك الموصولة بهاء مفتوحة. (٤) ضمت المضمومة كذلك الموصولة بهاء مضمومة.

(٥) ضمت المكسورة كذلك الموصولة بهاء مكسورة.

(٦) ضمت الساكنة كذلك الموصولة بالهاء وتاء التأنيث والكاف الساكنات.

إن (معطيات) هذا الجدول تكشف ميل الشاعر المجدد فى بيت شعره العمودى - دون الجديد - إلى إطلاق القافية ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٧٤,٤٠٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٧٦,٤١٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (٥٧,٠٤٪) ، وفى الشعر الحر (٣٥,٣٨٪) ، ومن ثم ميله فى بيت شعره الجديد - دون العمودى - إلى تقييدها ، فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٤٢,٩٥٪) ، وفى الشعر الحر (٦٤,٦١٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٢٥,٦٠٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٢٣,٥٨٪) .

كذلك تكشف ميل الشاعر فى إطلاق قافيتى بيتيه العمودى والجديد جميعًا ، إلى الكسر ، فقد كانت نسبة استعمال كسر القافية المطلقة فى الشعر الموشح (٦١,١١٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٤٧,٥٢٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٥١,٨١٪) ، وفى الشعر الحر (٤٩,٥٧٪) ، فى حين كانت نسبة استعمال فتحها فى الشعر الموشح (٢٤,٠٧٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٣٣,٥٤٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٢٣,٥٨٪) ، وفى الشعر الحر (٢٤,٣٦٪) ونسبة استعمال ضمها فى الشعر الموشح (١٤,٨١٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (١٨,٩٢٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٢٤,٥٩٪) ، وفى الشعر الحر (٢٦,٠٦٪) .

إن تميز الشعر الجديد الموشح والحر عن الشعر القديم العمودى من حيث إطلاق القافية وتقييدها ، على النحو السابق ، أمر جدير بالبحث وقد أدلى فيه بعض الباحثين بآراء جديرة بالمناقشة .

إن القافية هى موضع الوقف فى البيت . ولقد كان الوقف ظاهرة من الظواهر السياقية الناتجة - فيما يرى الدكتور تمام حسان - عن « كراهة التقاء صوتين أو مبنيين يتنافى التقاؤهما مع أمن اللبس أو مع الذوق الصياغى للفصحى فتحدث الظاهرة لعلاج موقف التقى فيه هذان الأمران فعلًا »[1] ، وقد كان الضدان الملتقيان المقصودان بالعلاج هنا ، هما الحركة وهى مظهر الاستمرار والصمت وهو مظهر التوقف ، فكان سكون الوقف هو وسيلة التخلص من هذا التضاد .

وقد وجد الدكتور تمام أن إطلاق القافية فى الشعر العربى القديم العمودى رغم أنها موضع الوقف ، مثار سؤال ينبغى أن يطرح ، وأن الجواب عليه من وجهين :

« **الأول** - أن الشعر موسيقى ، والموسيقى تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون ، ولذا كان الشعر أشد حرصًا على الحركة فى قوافيه منه على السكون ، ومع ذلك لم يرفض الشعر السكون رفضًا تامًا فارتضى القوافى المقيدة بالسكون لا لحبه للسكون وإنما لاصطناع تقييد القافية باعتباره طريقة تعبيرية ذات قيمة خاصة فى مجال المزاج الشعرى .

الثانى - أن الحركات التى فى قوافى الشعر يغلب فيها ألا تبقى على كميتها القصيرة ، فإن

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها ٢٦٣.

الطابع الإنشادى للشعر العربى يجعل الشاعر يترنم بالشعر فيشبع حركاته الأخيرة بما يسمى إطلاق القافية فتطول الحركة وتصبح مدًّا، والوقف على المد تباركه القاعدة حتى فى الاستعمال غير الشعرى »[١] .

وهذان الوجهان غير منفصلين فيما يرى هذا البحث ، فإن الموسيقا (الغناء) القديمة المبنية على الترنم اليسير المرتبط بالحركة والمد كما قال الدكتور تمام ، هى التى تطيل الحركة وتطلقها وتشبعها فى القافية .

إن هذا البحث رغم مخالفته فى تفسير إطلاق القافية فى الشعر القديم ، لما قدمه الدكتور تمام ، يؤخر تفصيل ما يراه ، ليوضح أثر ذلك الترنم فى إطلاق القافية ، لأن الدكتور محمد حماسة رأى « أن القافية المطلقة منبورة المقطع الأخير لأنه مقطع طويل بسبب الإنشاد الشعرى ويقع عليه النبر ، لأن النبر يقع على المقطع الأخير فى الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلًا ، وطول المقطع هنا آت إما من كون الكلمة أصلًا تنتهى بحرف مد وإما من كون حرف المد ناتجًا عن إشباع الحركة »[٢] ، فاختصر الطريق إلى الغاية بقوله : « بسبب الإنشاد الشعرى » ، ولكنه أحاط هذا القول بقول آخر كاد يغلب عليه ، هو أنها منبورة المقطع الأخير بسبب طوله .

إن النبر المقصود هنا هو ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة فى السمع عن بقية ما حوله من أجزائها ، ويأتى « من التوتر والعلو فى الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين »[٣] .

وقد ضبط علماء اللغة المحدثون معرفة موضع النبر من الكلمة بالنظر أولًا إلى المقطع الأخير منها « فإذا وجدناه من النوع الرابع أو الخامس ، فهو إذن المقطع الهام الذى يحمل النبر ، ولا يكون هذا ... إلا فى حالة الوقف . فالنبر فى الكلمة العربية لا يكون على المقطع الأخير إلا فى حالة الوقف وحين يكون المقطع الأخير من النوع الرابع أو الخامس ، أى عبارة عن : صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن ، أو صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان »[٤] .

إن المقطع الأخير من كلمة القافية المطلقة ، هو من النوع الثانى (صوت ساكن ، وصوت لين طويل) بتعبير الدكتور أنيس ، أى مقطع طويل (ص ح ح) ، وهو لا ينبر ، لأن النبر لا يجد فيه مساحة كافية يرتكز عليها[٥] ، ولا سيما إذا كان القانون هنا قول الدكتور أنيس نفسه : « الذى نلحظه فى نبر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التى يخضع لها النثر ، غير أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة ، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر »[٦] .

إنه إذا قبل البحث قول الدكتور أنيس فى سائر بيت الشعر القديم العمودى ، لم يستطع أن

---

(١) اللغة العربية ٢٧١.

(٢) الجملة فى الشعر العربى ١١٠.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها ١٧٠، ١٧١.

(٤) الأصوات اللغوية للدكتور إبراهيم أنيس ١٧١.

(٥) راجع علم الأصوات للمبرج ٢٠٣؛ ٢٠٤.

(٦) موسيقى الشعر ١٦٨.

يقبله فى كلمة القافية ، لأن مقطعها الأخير يتحمل النبر خلافًا لنبر النثر ، ابتكارًا من المنشد للترنم »[١] .

وما (الترنم) إلا « التطريب والتغنى وتحسين الصوت »[٢] ولا منفذ لذلك مثل حروف المد ، لأنها تمكن المترنم من إرسال صوته مزخرفًا إلى غايته . لقد سمى سيبويه طرائق نطق العرب لقوافى الشعر « وجوه القوافى فى الإنشاد » وقال : « أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون ، لأنهم أرادوا مد الصوت ... وإنما ألحقوا هذه المدة فى حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم ، فألحقوا كل حرف الذى حركته منه »[٣] فربط إطلاق القافية بمقتضى الموسيقا (الغناء) القديمة السابق شرحه ، وكلامه مقدم على كلام غيره ، لأنه الذى سمع إنشاد العرب لشعرهم ، فوصفه ، وذكر مقتضاه ، وهو دال على نبرهم آخر مقاطع كلمة القافية ، ولا سيما ما ذكره من قصدهم إلى مد الصوت ، وكأن هذا المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) قد كاد يكون مقطعًا زائد الطول من النوع الرابع (ص ح ح ص) فتحمل النبر لذلك .

ولكن سيبويه قال بعدئذ : « فإذا أنشدوا ولم يترنموا فعلى ثلاثة أوجه :

أما أهل الحجاز فيدعون هذه القوافى ما نون منها وما لم ينون على حالها فى الترنم ، ليفرقوا بينه وبين الكلام الذى لم يوضع للغناء .

وأما ناس كثير من بنى تميم فإنهم يبدلون مكان المدة النون فيما ينون ومالم ينون ، لما لم يريدوا الترنم أبدلوا مكان المدة نونًا ولفظوا بتمام البناء وما هو منه ، كما فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المد ...

وأما الثالث فأن يجروا القوافى مجراها لو كانت فى الكلام ولم تكن قوافى شعر ، جعلوه كالكلام حيث لم يترنموا ، وتركوا المدة لعلمهم أنها فى أصل البناء »[٤] .

إنه يشير إلى أن رواية الناس للشعر قد تأثرت بطريقة حديثهم : فمنهم من يبقون إطلاق القافية على حاله وسواء أكان موافقًا لطريقة حديثهم أم مخالفًا ، غير أنهم لا يترنمون به ، فلا يمدون الصوت إلى غايته ولا يزخرفونه ، ومنهم من يبدلون من كل مد نونًا لقطع الترنم بقطع وسيلته التى كانت فى القافية المد ، وكأنهم يرون إبقاء المد مغريًا بالترنم . ومنهم من يردون ما وقف عليه فى القافية بالمخالفة إلى موافقة طريقة حديثهم ، وكأنهم يرون فى استعمال النون شيئًا من الترنم لما فيها من غنة غير خافية ، وهو ما رآه ابن يعيش فى شرحه لقول الزمخشرى ضمن أضرب التنوين :

---

(١) فهم المستعرب فايل كاتب مادة (عروض) فى دائرة المعارف الإسلامية ، أن للشعر نبره الخاص ، وأن هذا النبر هو الذى استيقظ نظر الخليل بن أحمد لدى سماعه للشعر منشدًا ، فقام بتدوينه وتقعيده فى صورة الدوائر الخمس . راجع دراسات نقدية للدكتور سعد مصلوح ١٢٧.

(٢) لسان العرب مادة رنم .

(٣) الكتاب ٤/٢٠٤، ٢٠٦ .

(٤) السابق ٤/٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨.

« والنائب مناب حرف الإطلاق فى إنشاد بنى تميم » ، قائلًا : « هذا التنوين يستعمل فى الشعر والقوافى للتطريب معاقبًا بما فيه من الغنة لحروف المد واللين »[١] .

والذى يعنى البحث هو الوجه الثالث ، وقد أوضحه بقوله : « سمعناهم يقولون – لجرير :

أقلى اللوم عاذل والعتابْ

وللأخطل :

واسأل بمَصْقلَة البكرىِّ ما فعلْ

وكان هذا أخف عليهم . ويقولون :

قد رابنى حفص فحرِّكْ حفصا .

يثبتون الألف لأنها كذلك فى الكلام »[٢] . ويحق للبحث أن يقف أمام إنشادهم قول جرير والأخطل على النحو السابق ، ليسأل عن سبب انتقاصهم وزن البيت فى هذا الموضع دون غيره .

إنهم – فيما يرى البحث – يعرفون أن طريقة ابتكار حرف المد بما لا يكون فى النثر ، لحفظ إطلاق القافية ، عرف غنائى عروضى مبنى على طريقة قديمة فى الوقف فى النثر ، درست ولم يبق منها إلا بعض آثارها كالوقف على المفتوح المنون بقلب نون تنوينه ألف مد ، والوقف على (حيهلا) هكذا ، فى حين يقولون فى الوصل : حيهلَ بعمر ، والوقف على (أنا) هكذا ، فى حين يقولون فى الوصل : أنَ أقول ذاك ، والوقف على الكلمات المضمومة والمرفوعة بالروم ، وهو إن لم يكن كالذى سبق ، مخالف للوقف بالإسكان الشائع ، يفعله المتكلم « كأنه يريد رفع لسانه » ليأتى بالحركة ، ولكنه لا يتمها بل يختلسها اختلاسًا[٣] .

قال سيبويه فى باب الوقف فى أواخر الكلم المتحركة فى الوصل : « أما كل اسم منون فإنه يلحقه فى حال النصب فى الوقف الألف ... فأما فى حال الجر والرفع فإنهم يحذفون الياء والواو ، لأن الياء والواو أثقل عليهم من الألف ... وزعم أبو الخطاب أن أزد السراة يقولون : هذا زيدو ، وهذا عمرو ، ومررت بزيدى ، وبعمرى ، جعلوه قياسًا واحدًا ، فأثبتوا الياء والواو كما أثبتوا الألف »[٤] .

فأشار إلى ما بقى من تلك الطريقة القديمة الدارسة ، التى يقتنع العقل بأنها كانت طريقة وقف العربى القديم ، لأنه – فيما يرى البحث – كان يحتاج ويعتمد على الأصوات الصائتة فى تلك الفيافى المترامية ليُسمع ويَسمع . ويمكن للبحث أن يمثل لهذه الطريقة بما يأتى :

---

(١) شرح المفصل ٢٩/٩، ٣٣

(٢) الكتاب ٢٠٨/٤- ٢٠٩.

(٣) راجع الكتاب لسيبويه ١٦٣/٤، ١٦٤، ١٦٩، وشرح المفصل لابن يعيش ٦٧/٩.

(٤) الكتاب ١٦٧/٤.

رأيت زيدا - رأيت الرجلا

رآنى زيدو - رآنى الرجلو

عجبت لزيدى - عجبت للرجلى

وعلى وفق هذا الوقف، كان الوقف على قافية بيت الشعر القديم العمودى بإطلاقها، وإن غلبة إطلاق القافية على ما بلغنا من الشعر الجاهلى وما سار على نهجه العروضى واللغوى من الشعر[١]، دليل ذلك.

ويؤيده أن الرضى ذكر أن تحريك نون (الأندرينا) من قول عمرو بن كلثوم:

«ولا تبقى خمور الأندرينا»

وهو عجز مطلع معلقته وتحريك راء (القطر) من قول زهير بن أبى سلمى:

«لعب الرياح بها وغيّرها بعدى سوافى المَوْر والقَطْرِ»

أن ذلك ليس بشاذ عند العرب اتفاقًا «مع أن حق الحرفين السكون لو لم يكونا فى الشعر»[٢].

وما ذلك إلا لأن هؤلاء العرب كانوا يعرفون أن الوقف على القافية بإطلاقها، بقية من طريقتهم القديمة فى الوقف فى حديثهم المنثور، وهى أسرع تغيرًا من الشعر؛ فلذلك استعملوا طريقتهم الجديدة فى الوقف فى الحديث، بدل تلك القديمة الدارسة، فى ذلك الوجه الثالث من الإنشاد الذى رواه سيبويه عنهم.

أما ما أشار إليه الدكتور تمام من ارتضاء هذا الشعر القديم العمودى لتقييد القافية، فلم يكن - فيما يرى هذا البحث - قصدًا فنيًا لطريقة تعبيرية خاصة، بل اجتهادًا من الشعراء أن يتمثلوا طريقة حديثهم ويستلهموا الوقف بالإسكان الشائع فيها، ولكن إطلاق القافية كان قد اقترن بهذا الشعر العمودى، وتعلق به أداء الموسيقا (الغناء) القديمة، على النحو السابق ذكره، فندر تقييد القافية فيه، منذ قديم.

وقد استولى الوقف بالإسكان على طريقة الحديث شيئًا فشيئًا، ثم كان أشد شيوعه، فى الأندلس ثم فى البلاد العربية حديثًا، كما سبق ذكره، وقد وجد منفذًا له فى الشعر الجديد الذى نشأ فى كل منهما، والتقى فيه إيقاع طريقة الحديث بإيقاع الموسيقا (الغناء)، فازداد استعمال تقييد القافية جدًا.

---

(١) راجع فى كتاب الدكتور محمد حماسة فى بناء الجملة العربية ٤٨٨ ما أظهره إحصاؤه لما فى دواوين ثمانية شعراء جاهليين، وفى كتابه الجملة فى الشعر العربى ١٠٦ ما أظهره إحصاؤه لما فى ديوان المتنبى، وراجع فى حركة الروى فى الشعر العربى للدكتور محمد ذيب النطافى ٣٢١- ٣٣٨ ما أظهره إحصاؤه لشعر من مختلف العصور.

(٢) شرح الشافية للرضى ٣١٩/٢.

وقد لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس على الشعر الموشح ذلك فقال : « أما العامة فقد رغبوا فى الموشحات واستراحوا لسماعها ، لأنها انسجمت مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات فى غالب الأحيان »(١) ، ولاحظ الدكتور محمد حماسة ذلك على الشعر الحر فقال : « الملاحظ أيضًا أن الوقف فى الشعر الحر قد اقترب كثيرًا من الوقف النثرى ، ولم تعد القصيدة الحرة تلجأ إلى مثل ما كانت تلجأ إليه القصيدة القديمة »(٢) من أجل إطلاق القافية .

ومن الجدير بالذكر أن الأستاذ أحمد حجازى لاحظ على الشعر الحر مثل ذلك ، وكان رأيه أن فى التسكين « أثرًا من آثار اقتراب الشعر المعاصر من شعر اللهجات الدارجة التى تخلت عن الإعراب . هذا عن علاقة ظاهرة التسكين بالنحو ، أما عن علاقتها بالإيقاع فالقافية المتحركة تؤدى وظيفة خاصة هى الترنم الذى يستدعى الإنشاد ولودون صوت والوقوف عند نهايات الأبيات ، وتلك سمة من سمات الشعر الغنائى . فى حين أن القافية الساكنة تختصر زمن الوقفة على النحو الذى يسمح بالتدفق والانتقال السريع إلى البيت التالى »(٣) .

لقد أشار **أولًا** إلى أن التسكين (تقييد قافية الشعر الجديد) أحد آثار اقترابه من شعر اللهجات الدارجة .

والأولى أنه أحد آثار الاقتراب من اللهجات نفسها ، كما تقدم ، ولكن الذى رآه وارد كذلك ؛ فمنذ أولية نشأة الشعر الجديد الموشح إلى الآن ، كان شعر اللهجة (الزَّجَل) خصمًا لشعر اللغة . كان من يقتصر على مجتمع بلده يؤثر الأول ، ومن يتوجه إلى الأمة بأسرها يؤثر الآخر . ولا ريب فى أن مختار الآخر أحصف رأيًا وأبعد نظرًا ، غير أن مختار الأول أسرع شهرة ولاسيما بين متوسطى المثقفين . إن هذا الصراع بين الشاعرين ، يحمل الثانى دائمًا على التجديد وتمثل طريقة الحديث واستلهامها والاقتراب منها بكل ما يستطيع من وسائل .

ولقد أشار **ثانيًا** إلى أن الترنم المقترن بالشعر القديم العمودى ، كان الداعى إلى تحريك القافية (إطلاقها) وهو ما اشتمل عليه قول الدكتور تمام السابق على نحو ما ، وقد سبق أن هذا الشعر موافق فى إطلاق القافية بما يخالف وقف النثر الذى بلغنا ، لطريقة قديمة دارسة فى وقف النثر كذلك ، بقيت منها بقية أشار إليها سيبويه ، وكان الشعر أبطأ من النثر تغيرًا . أما الترنم فقد استفاد من ذلك حتى تعلق به وظل غالبًا على هذا الشعر .

ولقد أشار **ثالثًا** إلى أن تحريك القافية (إطلاقها) يؤدى إلى إطالة الوقوف عليها ، فى حين يختصر تسكينها (تقييدها) زمن ذلك الوقوف . والحقيقة - كما سبق - أن سبب ذلك أن الموسيقا

---

(١) موسيقى الشعر ٢٢٢، وراجع التحليل البنائى للموشحة للدكتور عبد الهادى زاهر ٤١.

(٢) الجملة فى الشعر العربى ١٣٧.

(٣) الشعر رفيقى ٦٤- ٦٥.

(الغناء)التى انبنى عليها وتولد منها بيت الشعر العمودى اقتضت أن تتكرر فى كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة مجموعة الأنغام نفسها دون تعقيد ، ولذلك خرجت تلك الأبيات متشابهة الخصائص العروضية ، ولن يظهر ذلك التكرار إلا باطمئنان الوقف على آخر كل بيت ، وعلى هذا النهج مع كثرة الأنغام المكررة وتنوعها ، كان بيت الشعر الموشح ، فى حين أن الموسيقا التى انبنى عليها وتولد منها بيت الشعر الحر لم تقتض شيئًا من ذلك ، لأنها تريد أن تؤدى القصيدة كلها حركة نغمية دائبة دائمة لا يقر لها قرار منذ البداءة الوحيدة إلا فى النهاية الوحيدة ، ولذلك خرجت الأبيات غير متشابهة الخصائص العروضية ، ولن تظهر تلك الحركة إذا اطمأن الوقف على آخر كل بيت .

إن فى هذه الإشارة الثالثة - فيما يرى البحث - مقارنة فى الطول الصوتى بين مقطعين ، أولهما المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) الذى يختم كلمة القافية المطلقة ، والآخر المقطع الطويل المغلق (ص ح ص) الذى يفترض هنا أنه يختم كلمة القافية المقيدة . فإذا كانت تستند فى الحكم بطول الأول عن الآخر إلى النبر ، فإنهما جميعًا لا ينبران أصلًا - كما سبق - بل قصدًا من المترنم حين يشاء . وإذا كانت تستند إلى الذوق ، فهذا أمر خاص بإحساس كل شخص على حدة[1] .

ولكن هذا البحث - انطلاقًا مما سبق توضيحه - يوافق ما أشار إليه رابعًا من أننا نحتاج إلى إطالة الوقف على نهاية بيت الشعر القديم العمودى ، وإلى تقصيره على نهاية بيت الشعر الحر من أجل الانتقال السريع إلى ما بعده .

ومن الجدير بالذكر بعدئذ أن الأستاذ على يونس أشار إلى أن من ظواهر الشعر الجديد تسكين أواخر الأبيات ، وذكر فى تفسير هذا قول الأستاذ صلاح عبد الصبور : « حتى لا تقف عندها الأنفاس فى صرامة ، بل تتجاوزها فى لين ورقة إلى البيت التالى » ، وهو قريب جدًا مما رآه الأستاذ أحمد حجازى ، ثم قال : « لعل التفسير الأدق أن تسكين أواخر الأبيات هو وجه من وجوه التقارب بين الشعر الجديد ولغة الكلام العادى » ، وهو ما تقدم ذكره ، ثم قال : « كما أن هذا التسكين عامل من عوامل خفوت الموسيقى »[2] وهو تطبيق لما شاع عن دعاة التجديد من النقاد ، من جلبة موسيقا الشعر القديم العمودى ، وإطلاق القافية فيه معروف المكانة ، فلما غلب التسكين على الشعر الحر - وهو مبنى على وفق موسيقا مختلفة - كان هذا عند الباحث متعلقًا بأداء هذه الموسيقا الجديدة المختلفة . وقد سبق شرح علاقة وقف القافية الوثيقة بوقف النثر ، وأن كل ما هنالك أن الشعر القديم العمودى ارتبط بطريقة وقف النثر القديمة .

ومما يستدل به على خلاف قول الباحث ، ظهور التسكين كذلك فى الشعر الموشح على رغم ارتباط الموسيقا التى انبنى على وفقها ، بالغناء كذلك .

---

(١) ذكر الدكتور سيد البحراوى أنه (يحس) بأن المقطع الطويل المفتوح أطول من نظيره المغلق ، راجع العروض وإيقاع الشعر ٢٣.

(٢) النقد الأدبى وقضايا الشكل ١٧٧.

أما ما أظهره الإحصاء من ميل الشاعر فى إطلاق قافيتى بيتيه القديم والجديد ، إلى الكسر ، فقد أثبت إحصاء الدكتور محمد ذيب النطافى لشعر من مختلف العصور ، استمراره منذ القدم ، غير أنه لم يجد لذلك من علة ، لأن أسباب مجيء الكلمة مكسورة فى اللغة العربية – كما قال – أقل من أسباب مجيئها مضمومة أو مفتوحة(١) .

والحقيقة أن كثرة الأسباب وقلتها لا يعول عليها كثيرًا ، وإنما يعول على نسبة حدوث السبب الواحد منها ، ولاسيما آخر الجملة ؛ فلقد لوحظ « أن القوافى فى القصيدة الواحدة لا تستوعب كل الإمكانات المتاحة من قبل النظام اللغوى » حتى إن الشاعر يلتزم فى كثير من أبيات القصيدة المقيدة القوافى ، وظيفة نحوية واحدة تقتضى علامة إعرابية واحدة ، بحيث إذا حرك تقييد تلك القوافى ، اتفقت فى الإطلاق كذلك(٢) .

كذلك لاحظ بعض الباحثين ميل الشعراء فى إطلاق القافية ، إلى الكسر والضم دون الفتح ، وفسر هذا بأن الألف الناتجة عن إشباع الفتح ، صوت لا لون له(٣) ، وهو تفسير ذوقى غير محدد .

وكان إحصاء الدكتور محمد حماسة المجرى على دواوين من الشعر القديم ، قد أظهر له أن الضم فى إطلاق القافية أكثر من غيره ، يليه الكسر ثم الفتح ، وأن سكون التقييد متأخر عن ذلك كله ، فعلق على هذا قوله : « فى ضوء هذا ينبغى إعادة النظر فيما قرره النحاة من أن السكون أخف من الفتح ، وأن الفتح أخف من الكسر والضم إلا إذا كان الشعراء يحبون اللجوء إلى ما هو صعب رغبة فى إظهار امتلاك الصنعة والقدرة على التصرف فيها ، أو أن الشعر ضاع منه الكثير كما يقول أبو عمرو بن العلاء »(٤) ، فإذا جاز للبحث أن يعد تقدم الكسر على الضم فى مادته ، من باب التطور غير البعيد لأن الكسر أخو الضم فى مقدار الجهد النطقى المطلوب ، فإنه – فى ضوء ما سبق تفصيله – يخالف تفسير إطلاق القافية بارتكاب الشاعر للصعب ، ويرى كذلك أن وصف سيبويه للوقف على قوافى الشعر القديم ، مغن عن التفكير فيما ضاع منه .

ولقد ذكر بعض الباحثين أن الفتحة فى الموشحة تلى السكون فى عدد مرات تكرارها ، وتزيد كثيرًا جدًّا عن الكسرة ، وعلق على هذا قوله : « إذا كان موت البطل انحدارًا أو سقوطًا ترمز إليه الكسرة ، فقد عمد الوشاح إلى موازنة هذه الحقيقة بالإكثار من إيراد الأصوات المفتوحة ، والفتحة ارتفاع أو نهوض أو مواصلة ، وكأن الوشاح يدعو مواطنيه بتغليب استخدامها إلى تجاوز المحنة ، والنهوض بعدها ومواصلة الجهاد »(٥) .

---

(١) راجع حركة الروى فى الشعر العربى ٣٢١- ٣٣٨.

(٢) راجع فى بناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة ٤٨٢.

(٣) راجع موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ١٢٦- ١٢٧.

(٤) فى بناء الجملة العربية ٤٨٨.

(٥) التحليل البنائى للموشحة للدكتور عبد الهادى زاهر ٤١.

إنه فضلًا عن أن هذا التفسير ذوقى خيالى غريب جدًّا عما ينبغى فى تفسير مثل هذه الظواهر من الدخول من المدخل الموسيقى العروضى أو المدخل اللغوى النحوى – أثبت ما قام به البحث من إحصاء، أن الكسرة هى التى وليت السكون لا الفتحة. ولكن تكفى الآن إشارته إلى ظهور السكون، وإلى تقدم الفتحة على الضمة، فهى موافقة لما كشفه الإِحصاء.

وتنبغى الإشارة هنا بعدما قدمه الباحثون فيما سبق، على اختلاف مناهجهم، إلى دقة الاعتماد على وضع كل نوع من أنواع القافية (مفتوحة، ومضمومة، ومكسورة، وساكنة)، بإزاء نوع كلمتها، فى بحث مثل تلك الظواهر، وهو ما يرجو هذا البحث أن يقوم به فيما يأتى.

* * *

توحيد القافية وتعديدها

إن توحيد القافية عبارة عن تكرار مجموعة الأصوات التى تكونها ، فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة ، على النحو المعروف فى الشعر القديم ، ولاسيما ما كان ظاهرًا للسمع منها بحيث إذا لم يكرر اكتشف السمع ذلك سريعًا ، فإذا لم تكن القافية على هذا النحو ، كانت معددة ، مهما كان أسلوب الشاعر فى تعديدها .

وقد درج بعض الباحثين على تقسيم القافية المعددة إلى أقسام ، وجعل القافية الموحدة قبلها أو بعدها ، قسمًا كأنه يوازن كل قسم منها[1] . والحقيقة أن الموحدة فى طرف ، والمعددة بأنواعها كلها فى طرف آخر ، وأن القافية إما موحدة وإما معددة .

وقد وصل البحث من خلال تتبعه لتوحيد القافية وتعديدها فى كل قصيدة من قصائد كل نوع من أنواع الشعر المتناولة ، إلى الجدول التالى :

البيت / القافية	من الشعر الموشح	من الشعر العمودى للوشاح	من الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	من الشعر الحر
موحدة	٤٩	٤٩	٥٢	٦
معددة	–	–	–	٤٦

وهو يوضح أن الشاعر يوحد قوافى قصائد شعره القديم العمودى ، وشعره الجديد الموشح جميعًا دائمًا ، ويعدد قوافى قصائد شعره الجديد الحر غالبًا ويندر منه أن يوحدها .

ولقد سبقت إشارة إلى ذلك ضمن مبحث نوع البيت ، غير أن هذا هو موضع بحثها ؛ إذ إن تمييز الشاعر بين أنواع شعره من حيث القافية وتعديدها ، أمر جدير بالبحث ، وقد أدلى فيه بعض الباحثين بآراء جديرة بالمناقشة هنا .

لقد أرجع العقاد تميز الشعر العربى القديم العمودى عن شعر الأمم الأخرى ، بتوحيد القافية ، إلى أنه مبنى على وفق مقتضى الغناء (الموسيقا) الفردى ؛ فإن القافية فيه « هى التى تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات خلافًا للغناء المجتمع الذى يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف وأين يكون الاسترسال »[2] .

---

(١) راجع حركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ساعى ٦٣- ٦٤، والشعر العربى الحديث لمحمد بنيس ١٤١- ١٤٧، والمؤثرات الإيقاعية للدكتور ممدوح عبد الرحمن ١١٨- ١١٩.

(٢) اللغة الشاعرة ٢٠.

ويستفاد منه أنه إذا تطور الغناء (الموسيقا) العربى من الفردية إلى الجماعية ، فخرج الشعر العربى على وفقه ، لم يرتبط به توحيد القافية .

ورأى الدكتور شكرى عياد أن الشعر إنما يحتاج إلى توحيد القافية إذا لم يقم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة ، فمن ثم لم يكن الشعر العمودى محتاجًا إلى ذلك . وافترض أن يكون توحيد القافية راجعًا إلى طول أبياته على وجه العموم بالقياس لشعر الأمم الأخرى آنئذ ، فإنه يحتاج معه إلى تكرار القافية نفسها ، لتضبط الخطا وتعدها ، فيهتدى القارئ أو السامع إلى مكان الوقفة . وآخر هذا الكلام قريب من كلام العقاد السابق . ثم لما وجد الأبيات القصار والمجزوءة فى الشعر العمودى ، موحدة القافية كذلك ، رأى أنها توقفت عن التطور الذى كان جديرًا بأن يطرح عنها توحيد القافية[١] .

ولقد كان هذا الكلام تمهيدًا لرأيه فى تفسير تعديد القافية فى الشعر الحر ؛ فقد قال : « إذا كانت قيمة القافية فى الإيقاع هى (ضبط خطواتنا فى القراءة) ، أى مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التى تكون وحدة البناء فى القصيدة ، فطبيعى ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات - أو الأسطر - فى الطول . ومن هنا تيسر اطّراح القافية فى الشعر الحر ... أو ... لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية »[٢] .

وإضافة هذا الكلام إلى كلامه السابق ، يفهم منها أنه يرى أن تفاوت أطوال أبيات القصيدة فى الشعر الحر ، أغناه عن الحاجة إلى توحيد القافية ، فى حين أن تساوى أطوال أبيات القصيدة فى الشعر العمودى ، أحوجه إلى توحيدها .

ولجماعة من الباحثين رأى آخر فى هذه المسألة ، خلاصته أن توحيد القافية فى الشعر العمودى وتعديدها فى الشعر الحر ، كليهما راجعان إلى اختلاف البناء الموسيقى فى كل منهما عن الآخر ، فإن التوقع فى الأول هو أصل بنائه « والمعلوم أن التوقع منوط بالثابت »[٣] ، ومن ثم توحدت فيه القافية ، وإن مخالفة التوقع فى الثانى هى من الأصلية فى بنائه بمثابة التوقع ، فإن مبناه على اصطراع عوامل التوقع وعوامل مخالفة التوقع[٤] بحيث يمكن أن يقال إن النظام فيه عبارة عن النظام وصدع النظام الذى هو نظام أيضًا فى وقت معًا[٥] :

وللدكتور محمد حماسة رأى فى هذه المسألة يمكن للبحث استخراجه من كتابين له معًا ، فقد تحدث فى أولهما عن حرص الشعر العمودى على إظهار القافية ، لأنه جعل ارتكاز الجملة فى

---

(١) راجع موسيقى الشعر العربى ١١٠- ١١٦.   (٢) السابق ١١٧.

(٣) عفت سكون النار للحسانى عبد الله ٩.

(٤) راجع حركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨٢، ٢٨٣، والعروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ١٣٣.

(٥) راجع تحليل النص الشعرى للوتمان ٧٠- ٧١، ١٧٤، ١٧٩، ١٨٢.

كلمة القافية[١] . ثم قال فى الآخر إن القافية « فى الشعر الحر قد اختلفت وظيفتها عن نظيرتها فى الشعر التقليدى ، فإذا كانت القافية فى القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع فإن القافية فى القصيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة »[٢] .

ومن مراجعة تفصيله لكلامه هذا مع آثاره فى تناوله لقصائد كلا النوعين ، يفهم أن مراده أن دلالة القصيدة مهما كان نوعها ، تعتمد على عنصرى التنوع والوحدة معًا ، فأما قصيدة الشعر العمودى فقد آثرت جعل عنصر الوحدة الدلالى فى هذا الموضع من البيت والجملة (القافية وكلمتها) ، وجعل عنصر التنوع الدلالى فيما سوى ذلك الموضع ، وأما قصيدة الشعر الحر فقد آثرت جعل التنوع الدلالى فى هذا الموضع من البيت والجملة (القافية وكلمتها) ، وجعل عنصر الوحدة الدلالى فيما سوى ذلك الموضع .

وتنبغى الإشارة هنا إلى أن أكثر الباحثين فى عروض الشعر الموشح لا ينظرون إلى البيت ، بل إلى أقسامه الصغيرة ، فيتحدثون عن تعديد القافية ولا ينتبهون إلى أن أبيات الموشحة موحدة القافية ، وأن الذى ذكروه إنما هو تفقيات داخلية حرة ، سبق تفصيل شأنها كله . قال الدكتور سليمان العطار : « الاحتياج الموسيقى – مع تطور الموسيقى العربية نتيجة تأثرها بالموسيقى الفارسية والرومية – أدى إلى وقفات متتالية على مسافات قصيرة أدت إلى تجزئة البيت التقليدية ، والتجزئة تعنى وقفات طويلة نسبيًّا أى قوافى ، ومن هنا نشأ تعدد القوافى »[٣] ، ولو جاز هذا لجاز أن يعد البيت العمودى المرصع ، أبياتًا تختلف قوافيها عن قافيتها الأخيرة المكررة فى كل بيت ، ولاسيما إذا تطابقت الكلمات والتفاعيل فأغرت بالوقف على نحو ما .

وقبل أن يعلق البحث على تلك الآراء السابقة فى استعمال توحيد القافية وتعديدها ، يرى أن يقدم رأيه فى هذه المسألة لأن بينه وبين بعض ما تقدم فى خلال تلك الآراء مشابه ، يقوم تقديمه بالتعبير عن موافقتها ، كما أن تركه لغير تلك المشابه إشارة أولى إلى مخالفتها .

لقد كان توحيد القافية فى الشعر القديم العمودى أثرًا من آثار تولده عن الموسيقا (الغناء) القديمة . لقد كانت عبارة عن مجموعة ساذجة من الأنغام اليسيرة ، خرجت من خلال بيت الشعر العمودى القديم ، ثم لم يكن المضى فى تلك الموسيقا (الغناء) سوى تكرار مجموعة الأنغام نفسها دون تعقيد ، من خلال تكرار البيت نفسه كذلك ، بحيث إذا ما وصل المغنى إلى آخره تطابق هو وقرار اللحن (مجموعة الأنغام) ، وتم التأثير المقصود . ثم لما استبدل المغنى بتكرار البيت الواحد ، بيتًا آخر وأبياتًا ، كان عليه أن يحافظ على ما انتهجه فى البيت الواحد ، فيقيس البيت الثانى

---

(١) راجع الجملة فى الشعر العربى ١٢٥، ١٣١.   (٢) ظواهر نحوية فى الشعر الحر ٣٣- ٣٤.

(٣) الحداثة العباسية فى قرطبة ٦١- ٦٢، وراجع بلوتولاند للدكتور لويس عوض ١١، والموشحات فى بلاد الشام لمقداد رحيم ٣٤٩ وغيرها ، والعروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ١٠٠، والشعر العربى الحديث لموريه ٧٧، وغيرها من الكتب.

والأبيات الأخرى عليه ، لتتكرر مجموعة الأنغام دون تعقيد ، وليتطابق آخر كل بيت هو وقرار تلك الأنغام ، فلا تضطرب الموسيقا (الغناء) .

ومما يوحى بذلك قول ابن رشيق : « الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة »(١) ؛ إذ فيه إشارة إلى ارتباط تكرار القافية بتكرار البيت .

ولكن الذى يتجاوز فى تأكيد ذلك حدود الإيحاء هو عمل الخليل بن أحمد نفسه . لقد وضع فى بيان حقائق الأوزان وصلاتها خمس دوائر ، وكان الظاهر للمعنيين بعلم العروض أنه سمى نماذجه هذه الهندسية دوائر ، لأن الانتقال من بحر إلى آخر فيها يتم (بطريق دائرية)(٢) .

إن هذا البحث يرى أن عمله تمثيل لبناء قصيدة الشعر القديم العمودى ، الذى هو عبارة عن دورات كل بيت دورة ؛ فإن « خط مسار النثر طولى أما الشعر فهو دورى ، وقد كان الخليل بن أحمد عبقريًّا حقًّا فى رسمه لدوائر الشعر العربى »(٣) ، ووظيفة القافية فى هذا البناء الدورى « تأكيد الدورة الصوتية التى هى جوهر الشعر »(٤) ، ولذا كررت فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة ، وكان هذا الشعر موحد القافية .

ولقد وصل الباحث الغربى فى شعر أكثر شعوب العالم بقاء على المعيشة البدائية ، فى ضوء طريقة موسيقاها (غنائها) ، إلى ما يؤكد ذلك(٥) .

وكلما كانت الموسيقا التى يتولد عنها الشعر عبارة عن تكرار مجموعة أنغام كما هى دون تعقيد ، كانت الأبيات فى كل قصيدة من ذلك الشعر ، متساوية متشابهة موحدة القافية .

وعلى هذا النحو كانت موسيقا (غناء) (النوبة) الأندلسية ، ولا يخفى ما بين (النوبة) و(الدورة) من صلة ؛ وما ذلك إلا لأن هذه (النوبة) رغم كثرة أنغامها وازدياد تنوعها وتعقيدها عما فى الموسيقا السابقة عليها ، ظلت (نوبة) تكرر كما هى دون تغيير ، من خلال أبيات أوضح البحث من قبل أنها – رغم عدم تشابهها فى الظاهر – تتشابه بعد ترديد (الجوقة) لقفل المطلع بين كل بيتين من أبيات الموشحة .

إنها تتشابه لتتمكن من أداء الموسيقا (الغناء) المتولدة هى عنها ، ثم توحد قوافيها من أجل أن يتطابق آخر كل بيت منها كذلك هو وقرار (النوبة) .

ولقد كان تعديد القافية فى الشعر الحر أثرًا من آثار تولده عن موسيقا القطعة الجديدة . لقد

---

(١) العمدة١/١٣٤.

(٢) راجع العروض والقافية لمحمد العلمى ١٢٠.

(٣) نظرية البنائية للدكتور صلاح فضل ٣٧٠.

(٤) بناء لغة الشعر لجون كوين ٢١٦.

(٥) راجع الغناء والشعر لموريس بورا ٩٨.

صارت الموسيقا هنا مجموعة كبيرة جدًّا من الأنغام المتنوعة المتفاوتة غلظًا وحدة، غير المقطعة، لأنها صارت أو لم يمكن أن تكون إلا حركة دائبة دائمة ساعية إلى هدف لا تبلغه إلا فى النهاية القصوى مرة واحدة، أى صارت- بعبارة أخرى - دورة واحدة (نوبة واحدة) بقرار لحن واحد؛ فمن ثم لم تعد بحاجة إلى تشابه أبيات القصيدة الواحدة ولا إلى توحيد قوافيها.

ولكنها ربما توحدت عفوًا، حين تعم القصيدة أصلًا نغمة ما، ويكون توحيد قوافى أبياتها أثرًا من آثار عموم هذه النغمة. ومن هذا ما أشار إحصاء الجدول السابق إلى حدوثه بالشعر الحر، ويمكن التمثيل هنا منه لذلك.

هاتان قصيدتان من الشعر الحر توحدت فيهما القافية، أولاهما (الثعبان) للبياتى، يقول فيها:

« حبك، يا صغيرتى، ثعبانْ
كان طوال الليل فى مدينتى
يفح
فى الأزقة السوداء والحيطان
لكننى قتلته
قتلت حبى التعس المهان »[1]

والأخرى (طللية) لحجازى، يقول فيها:

« كان الحنين مدى عذبًا، وكان لنا
من وجهها كوكب، فى الليل سيار
هذا دخان القرى، ما زال يتبعنا
وملء أحلامنا زرع، وأجنحة
وصبية،
وطريق فى الحقول إلى الموتى
وصبار...
يا صاحبىّ!
أحقًّا أنها وسعت
أعداءها
وجفت أبناءها الدار؟! »[2].

لقد كان أثر الحب المزيف على الشاعر فى الأولى شديدًا؛ إذ جعله ثعبانًا لا يفتأ يبث سمه وفحيحه

---

(١) ديوانه ١/٤٠٧.

(٢) اشجار الأسمنت ٥.

فى كل مكان . وكان من علامات انبثاث أذاه توحيد القافية بحيث تجارى آخر كلمة (ثعبان)التى كانت كلمة قافية أحد الأبيات وعنوان القصيدة ، وتوحى بأن آخر كل بيت (ثعبان) خبيث .

وكان حنين الشاعر المتغرب عن بلده فى الثانية ، شديدًا ، وألمه لما صار عليه حال بلده أشد ؛ إذ بداله أطلالًا ، فجعل يبكيها متمثلًا بكاء الشاعر القديم على أطلال (دار) الحبيبة . وكان محور القصيدة هذه (الدار) التى تَضادّ فى عينيه ماضيها وحاضرها . وكان من علامات بكائه توحيد القافية بحيث تجارى آخر كلمة (الدار) التى كانت قافية أحد الأبيات ومحور القصيدة المضمن فى عنوانها كذلك ، وتوحى بأن آخر كل بيت (دار) خربة مستباحة .

بعد هذا يعود البحث إلى ما سبق عرضه من آراء الباحثين فى توحيد القافية وتعديدها ، فيثبت موافقته على ربط العقاد وجماعة الباحثين المجمل رأيهم ، ذلك بمقتضى الموسيقا المتولد عنها كل نوع من الشعر ، ولكنه يخالف العقاد فى إرجاعه توحيد القافية إلى فردية الغناء (الموسيقا) ، وتعديدها إلى جماعيّته ، ويكفى دليلًا لتلك المخالفة توحيد القافية فى الشعر الموشح وهو جماعى الغناء (الموسيقا) ، وتعديدها فى الشعر الحر و(موسيقاه) منفصلة عن الغناء .

ويخالف جماعة الباحثين المجمل رأيهم فيما يوحى به من رجوع توحيد القافية بناء على استعمال التوقع وتعديدها بناء على استعمال مخالفة التوقع بإزاء التوقع ، إلى قصد الشاعر المحض ؛ فإن ذلك كله إنما كان إدراكًا لطبيعة الموسيقا المتولد عنها الشعر .

ويخالف العقاد والدكتور شكرى عياد فى أن يكون توحيد القافية من أجل هداية السامع أو القارئ إلى المقاطع ومواضع الوقف والنهايات ؛ فإن الصمت فى النطق وفراغ الصفحة فى الكتابة كفيلان بذلك ، وكلاهما كائن مع القافية .

ويخالف الدكتور شكرى عياد فى أن تفاوت أطوال أبيات القصيدة فى الشعر الحر ، أغناه عن الحاجة إلى توحيد القافية ، فى حين أن تساويها فى الشعر العمودى ، أحوجه إلى توحيدها ؛ فإن منطق العقل الذى استعمله ، يقضى بعكس ما رآه تمامًا ، وهو ما ذكره بعض الباحثين فى هذا الشأن[1] .

أما رأى الدكتور محمد حماسة فهو خلاصة استعمال التحليل الدلالى ، وهو مفيد - كما قال - فى تفسير كل قصيدة على حدة[2] ، وليس من همه تفسير أصل موقف كل نوع من الشعر من توحيد القافية وتعديدها .

ولكن هل يعنى جميع ما تقدم ، ألا علاقة لتوحيد القافية وتعديدها ، « بالحصيلة اللغوية » ، على النحو السابق ذكره فى مدخل هذا الفصل ؟

إن مما يزيد جواب هذا السؤال أهمية ، أن الشعر القديم العمودى - دون الشعر الجديد -

---

(١) راجع ديوان نازك الملائكة ٤١٨/٢- ٤١٩، وتحليل النص الشعرى للوتمان ٩٣.

(٢) راجع ظواهر نحوية فى الشعر الحر ٣٤.

يعتمد على ذخيرة ضخمة من مادة اللغة، يمده بها المأثور منه فى خلال تاريخه الطويل[١]، فى حين يتجه الشعر الجديد الموشح والحر كلاهما فى مادة اللغة السابقة الذكر - دون الشعر القديم العمودى - إلى استلهام ما تستعمله طريقة الحديث، بكل وسيلة ممكنة.

إن اختبار علاقة كلمة القافية بمادة الحصيلة اللغوية، مرتبط بحرف الروى خاصة الذى هو أظهر حروف القافية، ولذا كان أثبتها، بحيث نسبت إليه القصيدة القديمة، فقيل: لامية العرب - ورويها اللام - وسينية البحترى - ورويها السين. قال المعرى: «أما الروى فأثبت حروف البيت، وعليه تنبنى المنظومات، وهو يكون من أى حروف المعجم وقع، إلا حروفًا تضعف ولا تثبت»[٢]، فأضاف إلى ذلك أن حرف الروى يكون من أى حروف المعجم، إلا تلك الحروف التى أشرت إلى أن الشاعر يستضعف طاقة الإسماع فيها فيلتزم قبل كل منها - متى جاءت - حرفًا يكون هو الروى، ويكون الذى بعده هو الوصل.

ثم قال المعرى: «القوافى تنقسم ثلاثة أقسام: الذُّلُل، والنُّفُر، والحُوش.

فالذلل: ما كثر على الألسن، وهى عليه فى القديم والحديث.

والنفر: ما هو أقل استعمالاً من غيره، كالجيم والزاى ونحو ذلك.

والحوش: اللواتى تهجر فلا تستعمل»[٣].

فخص القافية بحرف الروى، وهو مذهب بعض العلماء كما سبق، ثم قسم ما ذكر من قبل أنه يجوز أن يقع رويًا، على حسب الاستعمال.

وقد التقط منه الدكتور إبراهيم أنيس - فيما يرى البحث - هذه الطريقة، وقال: «يمكن أن تقسم حروف الهجاء التى تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى:

(أ) حروف تجىء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء، وتلك هى: الراء. اللام. الميم. النون. الباء. الدال. السين. العين.

(ب) حروف متوسطة الشيوع، وتلك هى: القاف. الكاف. الهمزة. الحاء. الفاء. الياء. الجيم.

(جـ) حروف قليلة الشيوع: الضاد. الطاء. الهاء. التاء. الصاد. الثاء.

(د) حروف نادرة فى مجيئها رويًا: الذال. الغين. الخاء. الشين. الزاى. الظاء. الواو»[٤].

---

(١) راجع كتاب الصناعتين للعسكرى ١٤٤، والحصيلة اللغوية للدكتور أحمد محمد المعتوق ١٢٥- ١٤٠.

(٢) لزوم ما لا يلزم ١/ ٤.

(٣) لزوم ما لا يلزم ١/ ٤٥ والذلل: جمع ذلول والنفر: جمع نفور والحوش: جمع حوشية، وجميعها أوصاف للدواب على حسب انقيادها، استعملها المعرى على طريقة القدماء فى النظر إلى الشعر أو القصائد أو الأبيات أو القوافى.

(٤) موسيقى الشعر ٢٤٨.

فقسم أول أقسام المعرى قسمين ليكون أولهما للحروف الكثيرة الشيوع رويًّا ، والآخر للحروف المتوسطة الشيوع ، ولكنه أتبع ذلك التقسيم بذكر أن هذا التفاوت فى الشيوع لا يعزى لثقل فى هذه الحروف أو خفة « بقدر ما يعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة »(١) .

إن الشاعر الذى ينتوى أن يخرج قصيدته موحدة القافية ، ينبغى له أن يعبأ بحرف الروى ، فيختاره مما يجد له مادة من الكلمات ، إذا استعملها كان آخرها هذا الحرف . ولا ريب فى أن هذه المادة غير ثابتة على الزمن ، فربما هجرت كلمات فماتت أو بقيت فى حوافظ اللغويين فلم تَعْدُها ، كما أشار المعرى نفسه فيما سبق ؛ فالحوش هى الوحشية المهجورة .

ولكن الشاعر لغوى من الطراز الأول ، فربما تحدى بحفظه خصومه من الشعراء أو رواته من اللغويين ، فاستعمل حرفًا للروى ، مهجورًا لا يكادون يعرفون له مادة من الكلمات تكمل له قوافى قصيدة ، ولاسيما إذا طالت ، فإما أن ينجح فيدهشهم بما استحضره من كلمات تحمل فى آخرها ذلك الحرف ، ليست مهجورة كما توقعوا - وهذا عزيز جدًّا - وإما أن يفشل فيدهشهم بما استحضره من كلمات لا يفتأون يرتابون فى أنها من لغتهم .

روى الأصفهانى عن ابن أبى الزوائد إمام الحرم النبوى أنه « وفد إلى بغداد فى أيام المهدى ، فاستوخمها ، فقال يتشوق إلى المدينة ويخاطب أبا غسان محمد بن يحيى ، وكان معه نازلًا :

يا ابن يحيى ماذا بدا لك ماذا ... أمقام أم قد عزمت الخِواذا ...
هذه (الذال) فاسمعوها وهاتوا ... شاعرًا قال فى الروى على (ذا)
قالها شاعر لو ان القوافى ... كُنّ صخرًا أطارهن جُذاذا »(٢)

فاختار الذال ، وهو من القسم الرابع عند الدكتور أنيس ، ذى الحروف النادرة المجىء رويًّا ، فبدأ قصيدته بكلمة للقافية حوشية (الخواذ) أى الفراق ، ثم صرح بقصده إلى صنيعه هذا تحديًا لندرة ما آخره هذا الحرف من الكلمات بسعة (حصيلته اللغوية) ، وإدلالًا على الشعراء .

إن هذا البحث إذا انطلق مما كشفه أبو العلاء المعرى ، وزاده وأكمله ووضحه ودعمه بالإحصاء الدكتور إبراهيم أنيس ، فأحصى حروف الروى فى قافية كل بيت من أبيات كل نوع من أنواع الشعر المتناولة ، ثم رتبها على حسب نسب استعمالها من أعلى نسبة نزولًا إلى أسفل نسبة ، ثم قسمها إلى أقسام من حيث الشيوع ، فجمع فى قسم واحد ما يدور داخل خمس درجات بالمائة نزولًا ، بحيث تتحدد لشيوع استعمال الحرف رويًّا ، مستويات بعضها فوق بعض ، على أن يفصل بين نهاية مستوى وبداءة آخر بعده ، خط ثقيل حصل على الجدول التالى :

---

(١) موسيقى الشعر ٢٤٨.

(٢) الأغانى ١٤/٤٩٩٩- ٥٠٠٠.

أبيات الشعر الموشح				أبيات الشعر العمودي للوشاح				أبيات الشعر العمودي لشاعر الشعر الحر				أبيات الشعر الحر			
رويها	عدده	نسبته	قصائده	رويها	عدده	نسبته	قصائده	رويها	عدده	نسبته	قصائده	رويها	عدده	نسبته	قصائده
اللام	٥٠	٪ ١٧,٦٠	٩	الميم	١٧٤	٪ ١٣,٩٢	٥	الميم	١٧٨	٪ ١٩,٧٩	٩	النون	٢٩٥	٪ ١٧,٧٩	٣٣
النون	٤٢	٪ ١٤,٧٨	٧	النون	١٦٦	٪ ١٣,٢٨	٦	التاء	١١٢	٪ ١٣,٥٧	٦	الراء	٢٦٣	٪ ١٥,٨٥	٣٢
الراء	٤١	٪ ١٤,٤٣	٧	القاف	١٥٩	٪ ١٢,٧٢	٦	الباء	١٠٧	٪ ١١,٩٠	٦	الدال	١٤٨	٪ ٨,٩٢	٢٧
الدال	٣٥	٪ ١٢,٣٢	٦	الراء	١٥٣	٪ ١٢,٢٤	٧	الراء	٧٧	٪ ٨,٥٦	٦	الهمزة	١٤١	٪ ٨,٤٩	٢٧
الميم	٢٨	٪ ٩,٨٥	٥	الباء	١٤٦	٪ ١١,٦٨	٥	الدال	٧٤	٪ ٨,٢٣	٦	الباء	١٣٤	٪ ٨,٠٧	٢٦
القاف	٢٤	٪ ٨,٤٥	٤	الدال	١١٨	٪ ٩,٤٤	٤	الهمزة	٦٩	٪ ٧,٦٧	٢	اللام	١٠٧	٪ ٦,٤٤	٢٢
الباء	١٧	٪ ٥,٩٨	٣	اللام	١٠٠	٪ ٨,٠٠	٥	اللام	٦٢	٪ ٦,٨٩	٤	الميم	١٠١	٪ ٦,٠٨	٢٤
الحاء	١٢	٪ ٤,١٢	٢	الفاء	٦٢	٪ ٤,٩٦	٣	النون	٦٠	٪ ٦,٦٧	٣	الهاء	٩٣	٪ ٥,٦٠	١٩
الكاف	١١	٪ ٣,٨٧	٢	التاء	٦١	٪ ٤,٨٨	٢	الهاء	٤٧	٪ ٥,٢٢	٣	التاء	٩٠	٪ ٥,٤٢	٢٣
الياء	٨	٪ ٢,٨١	١	الهاء	٣٩	٪ ٣,١٢	٢	القاف	٤٠	٪ ٤,٤٤	٢	القاف	٦٠	٪ ٣,٦١	٢٠
السين	٦	٪ ٢,١١	١	الياء	٢٩	٪ ٢,٣٢	١	الياء	٢٤	٪ ٢,٦٦	٢	العين	٥٦	٪ ٣,٣٧	١٢
التاء	٥	٪ ١,٧٦	١	السين	١٨	٪ ١,٨٨	١	العين	١٩	٪ ٢,١١	١	الحاء	٣٣	٪ ١,٩٨	١٤
الشين	٥	٪ ١,٧٦	١	الجيم	١٥	٪ ١,٢٠	١	الحاء	١٨	٪ ٢,٠٠	١	الياء	٣٣	٪ ١,٩٨	١٠
				العين	١٠	٪ ٠,٨٠	١	الكاف	١٢	٪ ١,١٣	١	الفاء	٢٩	٪ ١,٧٤	١٠
												السين	٢٧	٪ ١,٦٢	٧
												الكاف	٢٢	٪ ١,٣٢	٧
												الجيم	٩	٪ ٠,٥٤	٥
												الشين	٧	٪ ٠,٤٢	٣
												الواو	٦	٪ ٠,٣٦	٢
												الألف المقصورة	٣	٪ ٠,١٨	١
												الزاي	١	٪ ٠,٠٦	١
												الظاء	١	٪ ٠,٠٦	١

* يلاحظ على هذا الجدول أن البحث قد ضم ما ينقص شيئاً بالمائة ، لأنه لاقيمة له ، كضمه الدال مثلاً إلى القسم الأول بروي أبيات الشعر الموشح ، رغم أن بينه وبين اللام الذي هو مبتدأ القسم (٥,٢٨٪) لا (٥٪) فقط ، لأن (٠,٢٨٪) مقدار لا قيمة له .

إن هبوط نسبة حرف كثير الشيوع مثلًا ، إلى قسم الحروف القليلة الشيوع أو الأقل شيوعًا ، غير مشكلٍ - فيما يرى البحث - كصعود حرف قليل الشيوع أو نادره ، إلى قسم كثير الشيوع ، لأنه إذا هبطت نسبة ذلك الحرف الكثير الشيوع عوضتها نسبة حرف آخر مثله كثير الشيوع ، أما صعود نسبة هذا الحرف القليل الشيوع أو النادره ، فمحتاجة دائمًا إلى تفسير .

لقد صعدت إلى القسم الأول نسبة استعمال القاف رويًّا فى الشعر العمودى عند الوشاح ، من القسم الثانى ، فاستعمل (١٥٩) مرة من ست قصائد ، بمتوسط (٢٦) مرة فى القصيدة الواحدة ، فى حين بقيت نسبة استعماله فى القسم الثانى فى الشعر الموشح ، فاستعمل (٢٤) مرة فى أربع قصائد ، بمتوسط ست مرات فى القصيدة الواحدة .

ويمكن للبحث أن يمثل لذلك من شعر شاعر واحد هو ابن سناء ، بقصيدتين من الشعر العمودى والشعر الموشح ، كلتاهما استعملت القاف رويًّا ، قال فى مطلع الأولى من الرجز :

« أنـا أميـر العـشـاقْ قلبى لوائى الخفاقْ »(١)

وهى أربعون بيتًا ، كلمات قوافيها : « الخفاق ، الأحداق ، أوطاق ، رستاق ، الآفاق ، الإملاق ، الإفراق ، حاق ، مشتاق ، الأشواق ، أغلاق ، الأوراق ، الأحقاق ، إسحاق ، ألحاق ، العشاق ، قاق ، الساق ، الأخلاق ، الأعناق ، الأرياق ، خناق ، الغداق ، أرزاق ، الإنفاق ، الآماق ، النطاق ، السراق ، للعشاق ، ذاق ، بإطراق ، درياق ، الإغراق ، الإحراق ، حراق ، الإشراق ، الإبراق ، الإطلاق ، ضاق ، الميثاق » .

وقال فى قفل مطلع الأخرى من البسيط :

« نعم نعم أنت أنت تسوى خـراج مـصـر مـع الـعـراقْ
لأتحـر الخلـق فـى الـبـرايـا مـن غـيـر سـوق ولا نـفـاق »(٢)

وهى خمسة أبيات وقفل مطلع ، كلمات قوافيها : « نفاق ، أطاق ، الحقاق ، التلاق، البراق ، ساق » .

ولقد صعدت إلى القسم الثانى نسبة استعمال التاء رويًّا فى الشعر العمودى عند الوشاح ، من القسم الثالث . فاستعمل (٦١) مرة فى قصيدتين ، بمتوسط (٣٠) مرة فى القصيدة الواحدة ، فى حين بقيت نسبة استعماله فى القسم الثالث فى الشعر الموشح ، فاستعمل خمس مرات فى قصيدة واحدة . ويمكن للبحث أن يمثل لذلك من شعر شاعر واحد هو ابن عربى ، بقصيدتين من الشعر العمودى والشعر الموشح ، كلتاهما استعملت التاء رويًّا ، قال فى مطلع الأولى من البسيط :

« فـلـو أرانـى إذا أتـانـى سـرًّا وجـهـرًا أنـا بـذاتـى »(٣)

وهى ثمانية عشر بيتًا ، كلمات قوافيها : « ذاتى ، التفاتى ، ثقاتى ، عداتى ، المواتى ، ثباتى ، صِفاتى ، صَفاتى ، معلمات ، ثباتى ، النبات ، الذوات ، مماتى ، سماتى ، شتاتى ، حياتى ، سيئاتى ، فتاتى » .

---

(١) ديوانه ٤٢٢/٢. (٢) دار الطراز ١٢٤. (٣) ديوانه ٣٦.

وقال فى مطلع الأخرى من السريع :

«قل لمنْ قال لنـــا اتبعـــوا رسـلنا
اعلمـــنْ أن بنـــا يندفعـــوا نحـونا
فالزمـــنْ قول أنـــا إن شرعوا سبـلنا
العـــوالْ لمن عـــلا قدرا على القانتِ
واستمالْ من قال لا لفـــــرعه النابتِ»[1] .

وهى خمسة أبيات ، كلمات قوافيها : «النابت ، شامت ، الفائت ، صامت ، الثابت» .

ولقد صعدت إلى القسم الثانى أيضًا نسبة استعمال الهاء رويًّا فى الشعر العمودى عند الوشاح ، من القسم الثالث ، فاستعمل (٣٩) مرة فى قصيدتين ، بمتوسط (١٩) مرة فى القصيدة الواحدة ، فى حين لم يستعمل رويًّا فى الموشح قط .

ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة لابن خاتمة من البسيط ، قال فى مطلعها :

«لـله سر جمـال أنـت معنـاه حسبى به وكفى أنى مُعنّاه»[2].

وهى تسعة عشر بيتًا ، كلمات قوافيها : «معناه ، مثواه ، معناه ، يهواه ، أحيلاه ، رباه ، مرعاه ، الله ، رباه ، مرآه ، أشهاه ، أحلاه ، تمناه ، ثناياه ، حمياه ، بلواه ، ينهاه ، عذراه ، الله» .

ولقد صعدت إلى القسم الثانى نسبة استعمال الهاء رويًّا فى الشعر الحر ، من القسم الثالث فاستعمل (٩٣) مرة ، فى حين بقيت نسبة استعماله فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر ، فى القسم الثالث ، فاستعمل (٤٧) مرة . ولكن مراجعة عدد القصائد ، توضح أن استعمال الشعر الحر للهاء كان فى (١٩) قصيدة ، بمتوسط خمس مرات فى القصيدة الواحدة ، فى حين كان استعمال الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر للهاء فى ثلاث قصائد ، بمتوسط (١٦) مرة فى القصيدة الواحدة ، وليست قصيدة الشعر الحر بأقصر من قرينتها ، ولكنها معددة القافية .

ويمكن للبحث أن يمثل من شعر شاعر واحد هو البياتى ، بقصيدتين من الشعر العمودى والشعر الحر ، كلتاهما من الرمل ، قال فى مطلع الأولى (من تراها) :

«يا سنا الله بصحراء انتظارى يا هواها»[3]

وهى ستة عشر بيتًا ، كلمات قوافيها : «هواها ، تناهى ، سناها ، مداها ، ثراها ، صداها ، أراها ، جواها ، لماها ، تاها ، تراها ، صداها ، شذاها ، أساها ، هواها ، رآها» .

وقال فى مطلع الأخرى (القنديل الأخضر) :

«تحت جنح الليل ، والصمت ، وأعماقى الكئيبه»[4] .

وهى ثلاثة وعشرون بيتًا ، لم يستعمل الهاء رويًّا ، إلا فى خمسة منها غير متوالية ، بدأها بقوله :

---

(١) ديوانه ٨٤= ٢/٢٥٥.
(٢) ديوانه ٨٠.
(٣) ديوانه ١/٨٤.
(٤) ديوانه ١/١٩١.

« كفراشين على الأوراد ، والقرية تصحو من كراها
تغسل الساقية العذراء ، في الفجر رؤاها »
فكانت الكلمات الخمس : « كراها ، رؤاها ، أراها ، أراها ، غناها »

ولقد صعدت إلى القسم الثانى نسبة استعمال التاء رويًّا فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر وفى شعره الحر كذلك ، من القسم الثالث ، فاستعمل فى الأول (١١٢) مرة ، وفى الآخر (٩٠) مرة .

ولكن مراجعة نسبة الاستعمال وعدد القصائد ، توضح أنه فضلًا عن أن نسبة استعمال التاء رويًّا فى هذا الشعر العمودى أعلى منها فى الشعر الحر ، استعمل هذا الشعر الحر التاء رويًّا فى (٢٣) قصيدة ، بمتوسط أربع مرات فى القصيدة الواحدة ، فى حين استعمله هذا الشعر العمودى فى ست قصائد ، بمتوسط (١٩) مرة فى القصيدة الواحدة .

ويمكن التمثيل لذلك بقصيدتين من شعر شاعر واحد هو البياتى ، أولاهما (حلم) من الكامل ، من الشعر العمودى ، والأخرى (طريق العودة) من المتقارب ، من الشعر الحر ، قال فى مطلع الأولى :

« حلم تثاءب فى رؤى يقظاتى
وتثاءبت فى صحوه ضحكاتى »[١]

وهى اثنان وعشرون بيتًا ، كلمات قوافيها : « سبحاتى ، حياتى ، سنوات ، النزوات ، فتاتى ، قبلاتى ، آت ، الزهرات ، النغمات ، بسماتى ، ذاتى ، شكاتى ، القسمات ، صبواتى ، عبراتى ، صلاتى ، فلاة ، الأموات ، الهمسات ، النظرات ، الظلمات ، صرخاتى » .

وقال فى مطلع الأخرى :

« بضحكته الحلوة
ينير الطريق إلى ضيعتى »[٢] .

وهى تسعة عشر بيتًا ، لم يستعمل التاء رويًّا إلا فى أربعة منها غير متوالية ، كلمات قوافيها : « الحلوة ، ضيعتى ، ضيعتى ، الحلوة » .

لقد تبين للبحث من خلال ما سبق أن الشاعر المجدد يميز بين شعريه القديم العمودى والجديد الموشح والحر ، فى استعمال الحروف رويًّا ، فإذا تجاوز بالحرف قسمه الذى وضعته فيه مادته من الكلمات ، فى شعره العمودى ، لم يفعل هذا فى شعره الجديد ، لأنه يتكئ فى الأول على ذخيرة من الكلمات يمده بها المأثور منه فى خلال تاريخه الطويل ، ويقف فى الثانى عند حدود ما تستعمله طريقة الحديث أو ما إليه مما يلائمها .

---

(١) ديوانه ٨١/١.
(٢) ديوانه ٢٧٢/١.

وعندما وجد البحث ما أوشك أن يخالف هذا فى الشعر الحر، تبين له بمراجعة عدد القصائد أن الشاعر لم يكد يتجاوز بالحرف القليل الاستعمال، خمس مرات أو أربعًا، فى القصيدة الواحدة، وهو ما لا يخرج به أبدًا إلى استعمال ما تستنكره طريقة الحديث.

ومن الجدير بالذكر أنه بينما وقع بطرفى نماذج الوشاحين جميعًا، أحرف روى تكون فى أحدهما دون الآخر، فوقع فى شعرهم الموشح دون العمودى (الحاء والكاف والشين)، ووقع بشعرهم العمودى دون الموشح (الفاء والهاء والجيم والعين)، - لم يقع بالشعر العمودى عند شعراء الشعر الحر، حرف روى لم يقع بشعرهم الحر، فى حين وقع بشعرهم الحر دون العمودى (الفاء والسين والجيم والشين والواو والألف المقصورة والزاى والظاء)، وما هذا إلا لتعديد القافية فيه وحده، على ما سبق ذكره، بحيث يستطيع الشاعر أن يقف متى شاء على ما شاء، وربما وقف فى قصيدة واحدة منه، على جميع حروف المعجم الجائزة الاستعمال رويًّا.

وتنبغى الإشارة أخيرًا إلى أن استعمال الحروف رويًّا، كان راجعًا على وجه العموم إلى موادها من الكلمات التى إذا وقعت فى القوافى كانت أواخرها حروف الروى المقصودة، فأما إذا سكن حرف الروى فى القافية، فإن طبيعة الحرف الذى فى آخر الكلمة، تتدخل هى نفسها فى نسبة استعماله رويًّا.

إن تحريك الحرف أعظم أسباب إظهاره للسمع، فإذا سكن افتقد ذلك السبب واقتصر على ما تمده به طبيعة نوعه.

لقد رتب الدكتور عبد الرحمن أيوب الأصوات جميعًا من حيث الإسماع، على النحو التالى:

١- أصوات عديمة الإسماع. وهى الأصوات الانحباسية المهموسة مثل .P. K

٢- أصوات قوة إسماعها ١. وهى الأصوات الانحباسية المجهورة، وهى أصوات يمكن سماعها دون انفجار، ولكن استمرار الانحباس يمنع من استمرار جريان الهواء الذى يحمل الذبذبات إلى الهواء الخارجى، ومن ثم يتوقف سماع الصوت بعد فترة وجيزة، ومن هذه الأصوات .g .d. b

٣- أصوات قوة إسماعها ٢. وهى الأصوات الاحتكاكية المهموسة. وتتفاوت قوة إسماع هذه الأصوات بتفاوت قوة انطلاق الهواء، وهو أمر يعتمد على كمية الهواء وعلى مقدار سعة مخرجه. ومن هذه الأصوات .h. s. f

٤- أصوات قوة إسماعها ٣. وهى الأصوات الاحتكاكية المجهورة، ومنها .z. v.

٥- أصوات قوة إسماعها ٤. وهى الأصوات الأنفية والجانبية المجهورة والترددية المجهورة مثل .R . r. L. m. n.

٦- أصوات قوة إسماعها ٥. وهذه أقوى الأصوات إسماعًا، وهى الأصوات المجهورة التى يخرج

الهواء عند النطق بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا على الإطلاق ، أو مع اعتراضها اعتراضًا لا يؤدى إلى حدوث احتكاك مسموع . ومن هذه الأصوات a. i. u وتعرف هذه الأصوات بالحركات »[1] .

إن هذا البحث إذا تتبع فى كل قافية من قوافى أبيات كل نوع من أنواع الشعر المتناولة ، حرف الروى وحده من حيث تحركه وسكونه ، دون أن يعبأ بحرف الوصل الذى سبق أن راعاه فى مبحث إطلاق القافية وتقييدها ، لأن حرف الروى وحده هو المعتبر هنا فى بحث مادة كلمات القافية – وصل إلى الجدول التالى :

الأبيات	الروي	الألف المقصورة	الهمزة	الباء	التاء	الجيم	الحاء	الدال	الراء	الزاي	السين	الشين	الطاء	العين	الفاء	القاف	الكاف	اللام	الميم	النون	الهاء	الواو	الياء	المجموع	
من الشعر الموشح	متحركة الروي	-	-	٥	٥	-	-	٢٤	٢٣	-	٦	-	-	-	-	١٢	٦	٢٧	١٦	٢٠	-	-	٨	١٦٢	٢٨٤
	ساكنة الروي	-	-	١٢	-	-	١٢	١١	١٨	-	-	٥	-	-	-	١٢	٥	٢٣	١٢	١٢	-	-	-	١٢٢	
من الشعر العمودى للوشاح	متحركة الروي	-	-	١٤٦	٦١	-	-	٩٤	١٥٢	-	١٨	-	-	١٠	٦٢	١١٩	-	١٠٠	٧٠	١٠٢	٣٩	-	٢٩	١٠٠٢	١٢٥٠
	ساكنة الروي	-	-	-	-	١٥	-	٢٤	-	-	-	-	-	-	-	٤٠	-	-	١٠٤	٦٤	-	-	-	٢٤٧	
من الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	متحركة الروي	-	٦٩	٩٧	٦٤	-	١٨	٦٧	٦٢	-	-	-	-	١٩	-	٤٠	١٢	٦٢	١٤٧	٤٨	٣٦	-	٢٤	٧٥٥	٨٩٩
	ساكنة الروي	-	-	١٠	٤٨	-	-	٧	١٥	-	-	-	-	-	-	-	-	-	٣١	١٢	٢١	-	-	١٤٤	
من الشعر الحر	متحركة الروي	-	٣٩	٦٩	٤٥	٢	١٢	٧٢	١٣٧	-	٢٥	٧	-	٢٧	٩	٢٢	٦	٢٩	٢٨	٧٢	٤٢	٦	٣٣	٦٩٢	١٦٥٩
	ساكنة الروي	٣	١٠٢	٦٥	٤٥	٧	٢١	٧٦	١٢٦	١	٢	-	١	٢٩	٢٠	٢٨	١٦	٧٨	٦٣	٢٢٣	٥١	-	-	٩٦٧	

إن أكثر الحروف الساكنة استعمالًا رويًّا فى الشعر الموشح ، اللام (نسبة ٨٥و١٨٪) ، ثم الراء (٧٥و١٤٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح ، الميم (بنسبة ١٠و٤٢٪) ، ثم النون (بنسبة ٩١و٢٥٪) ، وعند شاعر الشعر الحر ، التاء (بنسبة ٣٣و٣٣٪) ، ثم الميم (بنسبة ٥٢و٢١٪) ، وفى الشعر الحر ، النون (٠٦و٢٣٪) ، ثم الراء (بنسبة ٠٢و١٣٪) .

أما اللام والراء والميم والنون ، فأقوى الحروف إسماعًا ، وهى ضمن القسم الخامس مما سبق ، لأن اللام حرف جانبى مجهور ، والراء حرف ترددى مجهور ، والميم والنون حرفان أنفيان مجهوران ، بل لقد جعلها بعض العلماء (أشباه حركات) ، كما ذكر الدكتور كمال بشر ، ثم

(١) أصوات اللغة للدكتور عبد الرحمن أيوب ١٣٥– ١٣٦.

قال : « يمكن تفسير هذا الشبه بما يجرى حال النطق بهذه الأصوات . نلاحظ أن هواء اللام والميم والنون يخرج حرًّا طليقًا كالحركات تمامًا ولكنه مع الحركات يخرج من وسط الفم ومع اللام من جانبى الفم ومع الميم والنون من الأنف ... أما الراء فهو شبيه بالحركات ، لما يوجد عند النطق به من نوع من حرية للهواء بسبب الاتصال والانفصال المتكررين . وهذا السلوك يعطى هذا الصوت نوعًا من الوضوح السمعى أقوى مما يحدث مع بقية الأصوات الصامتة . ومما يقرب هذه الأصوات الأربعة من الحركات كذلك كونها جميعًا مجهورة »[١] .

أما التاء الأكثر استعمالاً رويًّا فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر ، فهو من القسم الأول « أصوات عديمة الإسماع » ، لأنه صوت انحباسى مهموس أو « انفجارى مهموس »[٢] ، ومن ثم يحتاج تقدم نسبة استعماله إلى تفسير .

إن مراجعة ما استعمل حرف التاء الساكن رويًّا من قصائد هذا الشعر العمودى ، تكشف أنه لم يكن غير قصيدتين ، إحداهما (الذكرى) للسياب ، والأخرى (نكروما) للفيتورى .

قال السياب فى مطلع الأولى من السريع الوافى :

« أطللت من نافذة الذكرياتْ

على رياض القدم الحالماتْ »[٣]

وهى ثلاثون بيتًا ، كلمات قوافيها : « الحالمات ، الحياة ، النبات ، الفاترات ، الرعاة ، مانعات ، الأمنيات ، المبهمات ، أناة ، اللهاة ، الحصاة ، المسكرات ، العائمات ، سابقات ، عاتبات ، الذاهبات ، الكرات ، المزهرات ، الهائمات ، مستلقيات ، الصفاة ، الراعيات ، الرعاة ، فرات ، الحياة ، الشكاة ، الطارئات ، المورقات ، راقصات ، الذاويات » .

وقال الفيتورى فى مطلع الأخرى من المتدارك الوافى :

« كلماتى أشواق سجين عاش

وثأر سجين مات »[٤]

وهى ثمانية عشر بيتًا ، كلمات قوافيها : « مات ، الطرقات ، الطعنات ، الكلمات ، القسمات ، الظلمات ، الحريات ، الثورات ، الموجات ، الإحساسات ، الغابات ، الصبوات ، شلالات ، القطرات ، النظرات ، آت ، ساحات ، الرايات » .

إن مطلع قصيدة الشعر العمودى هو (بابها العروضى) كما سبق ، فإذا جاز للفيتورى أن يحرك تاء (مات) ليصير (ماتا=فاعل) ، فلا يجوز للسياب أصلًا أن يحرك تاء (الحالمات) لأن

---

(١) الأصوات العربية للدكتور كمال بشر ١٣١.

(٢) راجع السابق ١٣٦.

(٣) ديوانه ١٣٢/١.

(٤) ديوانه ٣٥٤/١.

(حالماتِ = مفعلاتن) تخرج بالبيت من حدود الوزن .

ورغم أنه يمكن للبحث أن يفسر ما صنعه الفيتورى ، بأنه وجد التسكين مناسبًا لموت السجين وذهاب صوته ، يرى أن الذى سهل للشاعرين جميعًا استعمال حرف التاء الساكن رويًّا ، أمران :

أولهما – إرداف القافية بألف قبل حرف الروى ، فإن مقارنة (حلمت) مثلًا (بحالمات) ، تثبت أن التاء فى الكلمة الثانية أوضح إسماعًا منها فى الأولى .

الآخر – غلبة صيغة الجمع بالألف والتاء ، فإن ضرورة مجيء التاء فيه بعد الألف ، وإلف السامع لذلك ، كلاهما بمثابة وضوح التاء للسمع .

لقد كان توحيد القافية فى الشعر العمودى ، بابًا إلى إلحاح الشاعر على صيغة ما لكلمة القافية دون غيرها – كما اتضح هنا وكما لا يخفى مما سبق ذكره من كلمات قوافى قصائد التمثيل ، وكما ظهر فى قصيدة امرئ القيس المبحوثة فى التمهيد – معتمدًا على (حصيلته اللغوية) المذخورة فى المأثور من هذا الشعر ، كما اعتمد عليها فى الارتفاع باستعمال الحروف رويًّا فى شعره هذا العمودى ، من قسمها إلى قسم أعلى نسبة شيوع ، فى حين خلا الشعر الحر المعدد القافية من ذلك كله .

أما الشعر الموشح الموحد القافية كذلك ، فقد حالت قلة عدد أبيات القصيدة فيه – وهى قانون متبع فيها سبقت إشارة إليه[1] – دون وقوع تأثير توحيد القافية السابق .

* * *

(١) راجع دار الطراز لابن سناء ٣٢، وقد ذكر الدكتور الأهوانى فى حركات التجديد ، هذا الأمر وفسره بقصد الانتهاء من غناء الموشحة فى جلسة واحدة محدودة الزمن ، راجع فيه ٨٦.

القافية المفتوحة والكلمة

انطلاقًا مما تقدم فى مبحث إطلاق القافية وتقييدها ، تتبع البحث القوافى المفتوحة وكلماتها فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة ، ليقارن علاقة نوع القافية بنوع الكلمة فى الشعر الجديد ، بعلاقتهما فى الشعر العمودى ، ليضيف إلى الفصل السابق ما لم يستطع بحثه فيه ، فوصل إلى الجدولين التاليين :

القافية المفتوحة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
مطلقة مجردة موصولة بألف[١]	١٦	٢٣١	٩٣	٦٦
مطلقة مجردة موصولة بهاء مفتوحة[٢]	–	–	٣٠	٢
مطلقة مردفة بألف موصولة بألف[٣]	١٠	٣٨	٣٩	٤٤
مطلقة مردفة بألف موصولة بهاء مفتوحة	–	–	–	٦
مطلقة مردفة بواو المد أو يائه المفتوح ما قبلهما موصولة بألف	١٣	٢٩	–	١٧
مطلقة مردفة بواو اللين أو يائه موصولة بألف	–	–	–	٣
مطلقة مؤسسة موصولة بألف[٤]	–	–	–	٣
مطلقة مؤسسة موصولة بهاء مفتوحة	–	١٤	–	٢
المجموع	٣٩	٣١٢	١٦٢	١٤٣

(١) القافية المطلقة هى المتحركة الروى ، المجردة أى الخالية من الردف – وهو ألف أو واو أو ياء ساكنات قبل حرف الروى – ومن التأسيس – وهو ألف بينها وبين الروى متحرك – الموصولة بألف أى التى فتح رويها وأشبعت فتحته فنشأت ألف تسمى وصلًا وكذلك ما كان فى مثل موضعها من القافية ، وسواء أنشأ عن إشباع حركة الروى أم لم ينشأ عنه .

(٢) سبق أن الوصل هو – كما قال العروضيون – المد الناشئ عن إشباع حركة الروى ، ألفًا كان أو واوًا أو ياءً كائنة فى الكلمة قبل استعمالها فى القافية ، أم مبتكرة ، وأشير إلى أن الوصل يكون كذلك أحد أحرف أخرى يستضعفه الشاعر – كما سبق – فيلتزم حرفًا قبله يكون عندئذ هو حرف الروى ، والمستضعف الذى بعده هو حرف الوصل ، كالهاء وهى معروفة ، وكتاء التأنيث وكاف الخطاب ، قال حازم القرطاجنى : « يستحسن أيضًا فى ما كان من كافات الضمائر وتاءات التأنيث مقطع الشعر أن يلتزم قبلها حرف بعينه ، ويلتزم فيه =

كلمة القافية المفتوحة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
اسم مضاف إلى ضمير المتكلم الياء المفتوحة	–	٢	–	٢
اسم مضاف إلى ضمير المتكلمين (نا)	–	٣	–	٦
فعل ماض متصل بضمير المتكلمين (نا)	–	١	–	–
فعل مضارع متصل بضمير المتكلمين (نا)	–	–	–	٩
جار ومجروره ضمير المتكلم الياء المفتوحة	١	٢	–	٣
جار ومجروره ضمير المتكلمين (نا)	–	٢	–	٤
حرف النسخ (أن) المتصل بضمير المتكلمين (نا)	–	–	–	٢
اسم مضاف إلى ضمير المخاطبين (كما)	–	–	٣	–
فعل ماض مسند إلى ضمير المخاطبين (تما)	–	–	٢	–
جار ومجروره ضمير المخاطبين (كما)	–	١٤	٢	٢٢
اسم مضاف إلى ضمير الغائبة (ها)	–	–	٣٨	٧
فعل ماض متصل بضمير الغائبة (ها)	–	–	٣	٧
فعل مضارع متصل بضمير الغائبة (ها)	–	–	٣	١٣
جار ومجروره ضمير الغائبة (ها)	–	–	٢	–
جار ومجروره (ما) الموصولية أو المصدرية	–	٢	—	–
ظرف زمان مبنى على الفتح الظاهر	١	–	–	–
اسم فعل مبنى على الفتح الظاهر	–	١	–	٢
فعل ماض مبنى على الفتح الظاهر	٥	٨١	١٧	٨
فعل ماض آخره ألف	–	٣	–	–

= حركة بعينها » منهاج البلغاء ٢٧٤، وقال الدكتور إبراهيم أنيس : « أما تاء التأنيث التى لا تسبق بألف مد فقد عدها الشعراء رويًا ضعيفًا بنفسه ، ولابد من تقويته بإشراك حرف آخر مع (التاء) ... قد تكون الكاف (كافًا) للخطاب ، أى ذلك الضمير المتصل ، فإذا اتخذت رويًا فى قصيدة حسن فيها أحد أمرين : (أ) أن يسبقها حرف مد ... (ب) أن يلتزم الحرف الذى قبلها ... وفى كلتا الحالين تتم الموسيقى وتحسن » موسيقى الشعر ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢. وإنما استضعفا لكونهما حرفين مهموسين انفجاريين ، إذا وقف عليها – كما سيأتى – لم يظهرا ، فكأنهما لم يكونا ، وإنما الروى أظهر أحرف القافية المكررة ، أما أنه لم يشع القول بكونهما عندئذ وصلا ، فلا إشكال فيه ، فقد أجمل المعرى ما يستضعف فيجعل وصلًا ثم قال : « وغير ذلك من الحروف » لزوم ما لا يلزم ١/ ٥.

(٣) القافية المردفة هى التى قبل رويها ردف ، وقد سبق فى الحاشية بيانه .

(٤) القافية المؤسسة هى التى قبل المتحرك الذى قبل رويها ألف التأسيس .

فعل أمر مبنى على حذف الألف	١	–	–	–
فعل أمر مسند إلى ألف الاثنين	–	–	٢	–
حرفا الاستفهام والنفى (أما)	–	–	١	–
حرف الجواب (لا المكرر)	١	–	–	–
اسم مقصور	٧	٤٣	١٣	٣١
فعل مضارع آخره ألف	٢	٨	٣	٢
خبر فعل ناسخ منصوب بالفتحة الظاهرة	٤	٢٠	٤	٣
اسم حرف ناسخ منصوب بالفتحة الظاهرة	١	١	–	–
مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة	٢	٤٩	٢٢	٥
مفعول مطلق منصوب بالفتحة الظاهرة	١	٣	٨	–
نائب مفعول مطلق منصوب بالفتحة الظاهرة	١	٢	–	–
مفعول لأجله منصوب بالفتحة الظاهرة	–	٣	١	–
ظرف زمان منصوب بالفتحة الظاهرة	١	٤	٢	–
حال منصوبة بالفتحة الظاهرة	٤	١٤	٧	٧
تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة	١	١٢	١	–
نعت منصوب بالفتحة الظاهرة	٣	٢٣	١١	٤
اسم معطوف منصوب بالفتحة الظاهرة	٢	١٥	١١	١٣
فعل مضارع معطوف منصوب بالفتحة الظاهرة	–	–	١	–
بدل منصوب بالفتحة الظاهرة	–	٢	–	–
منادى مندوب مختوم بألف الندبة	–	١	–	–
فعل مضارع منصوب بالحرف وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة	١	١	٤	–
فعل مضارع مسند إلى ألف الاثنين منصوب بحذف النون	–	–	١	–
المجموع	٣٩	٣١٢	١٦٢	١٤٣

يتضح من الجدول الأول أن الشاعر المجدد يميل فى قافية شعره العمودى المفتوحة – دون الجديد – إلى المطلقة المجردة الموصولة بألف ؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر العمودى عند الوشاح (٧٤,٠٣٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٥٧,٤٠٪) ، فى حين كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٤١,٠٢٪) ، وفى الشعر الحر (٤٦,١٥٪) ، ويميل فى قافية شعره الجديد المفتوحة – دون العمودى – إلى المطلقة المردفة بألف الموصولة بألف ؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٢٥,٦٤٪) ، وفى الشعر الحر (٣٠,٧٦٪) ، فى حين كانت نسبتها فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٢,١٧٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٢٤,٠٧٪) .

ويتضح من الجدول الثانى أن الشاعر المجدد يميل فى كلمة قافية شعره العمودى المفتوحة - دون الجديد - إلى الفعل الماضى المبنى على الفتح الظاهر ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٢٥,٩٦٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١٠,٤٩٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (١٢،٨٢٪) ، وفى الشعر الحر (٥,٥٩٪) ، وإلى المفعول به المنصوب بالمفعولية وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٥,٧٠٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١٣,٥٨٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (٥,١٢٪) ، وفى الشعر الحر (٣,٤٩٪) ، ويميل فى كلمة قافية شعره الجديد المفتوحة - دون العمودى - إلى الاسم المقصور ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (١٧,٩٤٪) ، وفى الشعر الحر (٢١,٦٧٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٣,٧٨٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٨,٠٢٪) .

إن امتداد الصوت بالألف أطول منه بالواو والياء كما أثبتت التجارب[(١)] ، لذلك كان الغالب على هذه القافية فى كل نوع من أنواع الشعر ، تجريدها اكتفاء بألف الوصل . أما تميز الشعر الجديد بإردافها ، فنتيجة طبيعته الخاصة الموضحة فيما يأتى :

لقد قال ابن عربى فى مطلع إحدى موشحاته - وهو بيت مستقل عند البحث كما سبق- :

« رأيت عند السحر　　رؤيا من الوحى المبين　　إنزالا
على قـــليب أمر　　حالًا وقولًا أن يكون　　فعالا »[(٢)]

وقال فى بيت من موشحة أخرى :

« إن كان لابد بينه المحتوم
حسبى اتصال العلوم بالمعلوم
فاستمعوا جيرتى شدا المحروم
أودعـنى يـوم بـينه خـبـلا
لا صبر لى بعده وقد رحلا لا لا »[(٣)]

وكلمتا قافيتهما المطلقة المردفة بألف الموصولة بألف : « فعالا ، لا لا » ، وعلى مثلهما كانت كلمات قصيدتيهما ، ولا يخفى ما فى ألف الردف من منفذ آخر لأن يرسل المغنى صوته مزخرفًا إلى غايته ؛ فإن الهواء مع الألف يخرج دون أن يعترضه شىء . بل لقد قال ابن سناء فى أحد قسمى الموشحات ، الذى يحتاج تلحينه إلى تكأة : « إن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول : (لا لا) بين الجزأين »[(٤)] ، وقريب منه ما فعله ابن عربى بكلمة قافية البيت الثانى . ولقد قال البياتى فى

---

(١) راجع موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ١٢٧ الحاشية .
(٢) ديوانه ١٢٩ = ٢/ ٢٩٠.　　(٣) ديوانه ٢١٢= ٢/ ٣٠٨.
(٤) دار الطراز ٥٠.

قصيدته (القنديل الأخضر) من الشعر الحر:

«واحترقنا، أنا والماضى وعيناها
على ذاك الضياء
وعبير الأرض، والليمون يخبو، والسواقى
كفراشين على الأوراد، والقرية تصحو من كراها
تغسل الساقية العذراء، فى الفجر رؤاها...
كنت أهوى أن أراها»[٢].

وقال الفيتورى فى قصيدته (إيقاعات على طبل شرقى!) من الشعر الحر:

«وتعلمن الهوى من شفتيك
وتألقن وجوها كالمرايا
وتبادلن أغانيك عطورًا وهدايا
لم يزل شعرك فيهن
ومازلن صبايا»[٣]

وكلمات قوافى هذين النقلين المطلقة المردفة بألف الموصولة بألف: «كراها، رؤاها، أراها، مرايا، هدايا، صبايا». لقد عرض للشاعرين الوقف عليها فى خلال أنواع أخرى من القوافى فى هاتين القصيدتين المعددتى القافية، فنشأت تلك القافية وتميز بها هذا الشعر عن شعرهما العمودى، ولا يخفى رجوع ذلك الميل إلى الاسم المقصور - وسيأتى - فإن كلمات هذه القافية فى النقل الأول عبارة عن اسم مقصور مضاف إلى ضمير الغائبة، غالبًا، وهو معها كأنه اسم مقصور مجرد، وفى النقل الثانى عبارة عن صيغة بعينها من صيغ الاسم المقصور، مما يسوغ الانتقال إلى حديث كلمة القافية التى تميز بها كل شعر.

إن لتميز الشعر الجديد بالاسم المقصور كلمة لقافيته المفتوحة، علاقة بطريقة الحديث التى تبقى على ألف هذا الاسم فى الوقف، وقد سبق أنه يجتهد أن يستلهمها، فضلًا عن أن وضعه هذا الاسم فى القافية لا يخلو من أثر غلبة الاسمية على الفعلية فى هذا الشعر كما سبق، وهذان الأمران يعمان الموشح مع الحر.

قال ابن عربى كذلك فى إحدى موشحاته:

«هذا الوجود العامْ	علمى به أولى
لأنــه إنــعــامْ	من سيد مولى
ويومه من عامْ	فى الشمس إذ تجلى

---

(٢) ديوانه ١/١٩١، ١٩٢.

(٣) ديوانه ٢/ ٤٧٢.

تـرى الـبـصـيـر بـلا نـصـيـز يعطى البشيز
إعــطــاء ذاتٌ بــلا صــفــاتْ سوى السماتْ
فــانــهــض إلــى مــولــى الأولــى مــن عــنــد لا
تــبـصـر وجـود الـواحـد الأعـلـى
يعطى العلومْ من حضرة مثلى»[1]

وقال التطيلى فى قفل إحدى موشحاته :

«لحظات بابليه ملأت قلبى عشقا
ولى ثغر مفلج لائمى منه موقى»[2]

وقال السياب فى قصيدته (جيكور وأشجار المدينة) من الشعر الحر :

« ناحلة كالصدى
أنغامه البلور ،
كأن فيها مُدى
يجرحن قلبى فيستنزفن منه النور»[3] ،

وقال فى قصيدته (ها .. ها .. هوه) من الشعر الحر كذلك :

« يناديك :
(ها .. ها .. هوه)
ماء ويقطر
من السعفة النشوى
بما شربت من غيمة نثها نجوى
وأصداء أقمار إلى الله تعبر»[4]

إن دفع الاسم المقصور إلى موضع القافية ، كما يظهر فى (مثلى ، موقى ، مدى ، النشوى ، نجوى) ، راجع إلى موافقة الوقف عليه هنا للوقف عليه فى طريقة الحديث ، وإلى غلبة الاسمية على الفعلية فى هذا الشعر الجديد على وجه العموم ، التى تظهر آثارها فى نوع ما يكون فى أظهر مواضع البيت . ثم إن الاسم المقصور من الثبات حيث يظل كما هو مهما اختلفت مواقعه النحوية ، فمن ثم لا يحتاج الشاعر معه غالبًا إلى التصرف فى بناء الجملة ، ومن ثم أيضًا تزداد فرصة تمثل طريقة الحديث التى تأخذ الجمل فيها أنماطًا بنائية ثابتة .

أما شعر المجددين العمودى ، فقد كان ميله إلى نوع معين من كلمات هذه القافية المفتوحة ، موافقًا لطبيعته ، على النحو الظاهر فيما يأتى من أمثلة :

---

(١) ديوانه ١١٣.
(٢) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ٣٠٩/١.
(٣) ديوانه ٦٣٧/١- ٦٣٨.
(٤) السابق ٦٣٧/١- ٦٣٨.

قال ابن سهل :

« ردوا على طرفى النوم الذى سلبا   وخبرونى بقلبى أيةً ذهبا
علمت لما رضيت الحب منزلة   أن المنام على عينىّ قد غضبا »[1]

وقال فى قصيدة أخرى :

« ويا مجير المحب من فرق الفراق عجل وأذهب الفرقا ...
أجر بوصل الحبيب قلبى من   طوارق الهجر وافتح الطرقا ...
ولا تؤاخذ فلست أول من   بخيس عهد الحسان قد وثقا
أنا الذى رام من أحبته   حظًّا بلقياهم فما رزقا
وهل مطيق على النوى جلدًا   صب لغير الغرام ما خلقا ...
وإن وجدى الذى أراق دم العين لدمع أهدى له الأرقا »[2]

وقال ابن عربى :

« انظر إلى الأرض وخيراتها   وما بها الرحمن قد أظهرا
عروشها خاوية حين لم   يغير الناس بها المنكرا »[3]

وقال السياب فى قصيدته (ياليل) :

« لديك ياليل سر لا تبوح به
أغمضت عنه عيون الناس فانكتما
فما التقيت بمن أهوى أتحسبها
يقظى لديك فما أهديتها حلما
وساءلتك وغرب الدمع سامرها
عنى فألفتك قد أوليتها صمما »[4]

وقال فى قصيدته (أغرودة) :

« كفى طرفك اليوم أن غررا
بقلب جفا الحب واستكبرا
ضللت وقدر لى أن أراك
وأهوى فصبرًا [5] قدرا »

لقد كان ميله إلى الفعل الماضى والمفعول به ، أثرًا لاتصاف شعره العمودى بما يأتى :

أولًا – غلبة الفعلية فيه على الأسمية : أما أثر هذا فى استعمال الفعل كلمة للقافية ، فغير

---

(١) ديوانه ٧٤.
(٢) السابق ٢٥٣، ٢٥٤.
(٣) ديوانه ١٠٧.
(٤) ديوانه ٢/١٤٥، ١٤٦، ١٤٧.
(٥) السابق ٢/١٦٣.

خاف ، فإن ما يكون فى هذا الموضع الخاص ، يغلب أن يختار بحيث يؤدى صراحة ما ينتهجه الشعر ويميل إليه . وأما أثره فى استعمال المفعول به كلمة للقافية ، فظاهر كذلك من أنه معمول الفعل .

ثانيًا – غلبة الفعلية الماضوية على الفعلية المضارعية والأمرية : وهى صفة مرتبطة بالسابقة ، فالفعل ماض .

ثالثًا – غلبة موافقة آخر الجملة لآخر البيت : إن موقع المفعول به فى أشيع صور بناء الجملة ، إنما يكون فى آخرها ، وإن تميز الشعر العمودى باستعمال المفعول به كلمة لقافيته المفتوحة ، علامة على ما تقدم فى الفصل السابق من غلبة توافق آخر البيت وآخر الجملة . وهذا واضح من قول ابن سهل « وافتح الطرقا » ، و« أهدى له الأرقا » ، وقول ابن عربى : « لم يغير الناس بها المنكرا » ، وقول السياب : « فما أهديتها حلما » ، و« قد أوليتها صمما » .

رابعًا – مطابقة صيغة الكلمة لتفعيلة الضرب : إن الشاعر – كما سبق – يركن فى هذا الشعر إلى ما تقدمه له هذه المطابقة من عون على إحكام توحيد القافية . إن الفعل الماضى الذى صيغته (فعل) إذا أشبعت فتحة بنائه ، طابق التفعيلة (فعلن) ضرب قصيدة ابن سهل الأولى ، وكذلك الذى صيغته (أفعل) إذا أشبعت فتحة بنائه ، طابق التفعيلة (مفعلا) ضرب قصيدة ابن عربى ، وكلاهما كثير فى الموضع المطابق له .

خامسًا – تغيير ترتيب عناصر بناء الجملة : إنه إذا كان هذا الشاعر فى شعره الجديد حريصًا على ألا يتصرف فى بناء الجملة تمثلًا لبنائها فى طريقة الحديث ، الذى يتخذ نمطًا ثابتًا تتعلق دلالته بثباته – كما سبق وكما سيأتى – فإنه فى شعره العمودى غير حريص على هذا ، بل إنه يتبع ما يشيع فى الاستعمال العربى القديم ولاسيما ما فى المأثور من الشعر العمودى ، من توظيف لحرية ترتيب كثير من عناصر الجملة .

إن كون الفعل آخر البيت ، فى حين تغلب – كما سبق – موافقة آخر الجملة لآخر البيت ، يعنى أن يقدم الشاعر على هذا الفعل معمولاته . لقد قدم ابن سهل ظرف المكان على فعله فى قوله : « أية ذهبا » ، والجار والمجرور فى قوله : « على عينى قد غضبا » ، وقوله : « بخيس عهد الحسان قد وثقا » ، وقوله : « لغير الغرام ما خلقا » ، وقدم ابن عربى الجار والمجرور فى قوله : « وما بها الرحمن قد أظهرا » .

سادسًا – حذف بعض عناصر الجملة : وهذا من دقائق بناء الجملة التى يتبع فيها الشعر العمودى الاستعمال العربى القديم ولاسيما المأثور من الشعر العمودى . إن كون الفعل آخر البيت كذلك ، فى حين تغلب موافقة آخر الجملة لآخر البيت ، يعنى أن يستغنى الشاعر عما لا يستطيع تقديمه على الفعل من معمولاته . لقد حذف ابن سهل المفعول به من قوله : « فما رزقا » أى (فما رزقه) ، وحذفه ابن عربى أيضًا من قوله : « قد أظهرا » أى (قد أظهره) .

* * *

القافية المضمومة والكلمة

انطلاقًا أيضًا مما تقدم فى مبحث إطلاق القافية وتقييدها، تتبع البحث القوافى المضمومة وكلماتها فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة، ليقارن علاقة نوع القافية بنوع الكلمة فى الشعر الجديد، بعلاقتهما فى الشعر العمودى، ليضيف إلى الفصل السابق ما لم يستطع بحثه فيه، فوصل إلى الجدولين التاليين :

القافية المضمومة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
مطلقة مجردة موصولة بواو	١٢	٩٠	١٠٦	١٠٠
مطلقة مجردة موصولة بهاء مضمومة	–	٣٤	٢٤	٤
مطلقة مردفة بألف موصولة بواو	٦	٣٧	٣٩	٣٢
مطلقة مردفة بألف موصولة بهاء مضمومة	–	–	–	٣
مطلقة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بواو	٦	١٥	–	١٠
مطلقة مؤسسة موصولة بواو	–	–	–	٤
المجموع	٢٤	١٧٦	١٦٩	١٥٣

كلمة القافية المضمومة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
فعل ماض مسند إلى ضمير المتكلم التاء المضمومة	–	–	–	٤
ضمير الغائبين المضموم آخره (هم)	–	١	١	–
اسم مضاف إلى هاء الغائب المضمومة	–	١٠	١٣	٧
فعل ماض متصل بهاء الغائب المضمومة	–	٤	–	–
فعل مضارع متصل بهاء الغائب المضمومة	–	٢٣	١١	–
فعل ماض مضموم الآخر مسند إلى واو الجماعة	١	٦	٧	٢
فعل أمر مسند إلى واو الجماعة	١	٢	–	–
ظرف زمان مبنى على الضم الظاهر	–	١	–	–
منادى مبنى على الضم الظاهر	١	–	٢	–
اسم مضاف نقلت إلى آخره ضمة بناء المضاف إليه المحذوف	١	–	–	–

فعل مضارع مختوم بواو ساكنة	–	٣	–	١
مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة	٤	١٨	٥	٦
خبر مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة	٥	١٤	١٤	١٣
اسم فعل ناسخ مرفوع بالضمة الظاهرة	١	٥	–	٣
خبر حرف ناسخ مرفوع بالضمة الظاهرة	١	٦	٢	–
فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة	٤	٢٨	٢٧	٣٩
نائب فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة	–	٣	١	–
نعت مرفوع بالضمة الظاهرة	–	٩	٢٢	١١
اسم معطوف مرفوع بالضمة الظاهرة	–	٢٥	١٧	١٩
بدل مرفوع بالضمة الظاهرة	–	١	٥	١
فعل مضارع مرفوع بالضمة الظاهرة	٥	١٧	٤٢	٤٧
المجموع	٢٤	١٧٦	١٦٩	١٥٣

يتضح من الجدول الأول أن الشاعر المجدد يميل فى قافية شعريه العمودى والجديد المضمومة ، جميعًا ، إلى المطلقة المجردة الموصولة بواو ، فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٥٠٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٥١,١٣٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٦٢,٧٢٪) ، وفى الشعر الحر (٦٥,٣٥٪) ، ويميل فى قافية شعره العمودى المضمومة - دون الجديد - إلى المطلقة المجردة الموصولة بهاء مضمومة ؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٩,٣١٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١٤,٢٠٪) ، فى حين لم تقع بالشعر الموشح ، وكانت نسبتها فى الشعر الحر (٢,٦١٪) .

ويتضح من الجدول الثانى أن الشاعر المجدد يميل فى كلمة قافية شعره العمودى المضمومة - دون الجديد - إلى الفعل المضارع المتصل بهاء الغائب المضمومة ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٣,٠٦٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٦,٥٠٪) فى حين لم يقع بالشعر الجديد ، وإلى النعت المرفوع بالتبعية وعلامة رفعه الضمة الظاهرة ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٥,١١٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١٣,٠١٪) فى حين لم يقع بالشعر الموشح ، وكانت نسبته فى الشعر الحر (٧,١٨٪) ويميل فى كلمة قافية شعره الجديد المضمومة - دون العمودى - إلى خبر المبتدأ المرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٢٠,٨٣٪) ، وفى الشعر الحر (٨,٤٩٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٧,٩٥٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٨,٢٨٪) ، وإلى المضارع المرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٢٠,٨٣٪) ، وفى الشعر الحر (٣٠,٧١٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٩,٦٥٪) ، وعند شاعر الشعر الحر

(٢٤,٨٥٪) .

إن غلبة التجريد على هذه القافية على اختلاف أنواع شعرها ، دليل آخر - فيما يرى هذا البحث - على اكتفاء القصائد المطلقة القافية بمد حرف الوصل .

أما ميل الشعر العمودى - دون الجديد - إلى القافية المطلقة المجردة الموصولة بهاء مضمومة ، فمتعلق بتلك المثالية التى سبق ذكر أن الشاعر يؤثرها فى شعره العمودى تعلقًا منه بما كان ، وأن من لوازمها نسبة الأفعال (الأحداث) إلى الماضين والزمن الماضى ، ولا سيما الجليلة منها أو الحبيبة ، والطموح إلى ما فعله الماضون وما حدث من قبل ؛ فإن الحديث عن الغائب مشتبه بالحديث عن الماضى .

ولقد وقعت هذه القافية فى قصيدتين فقط ، إحداهما للتطيلى ، يقول فى مطلعها :

«بكى المحب وأيدى الشوق تقلقه   أصابه خرس فالدمع منطقه»[١]

والأخرى (إلى الأستاذ العقاد) لحجازى ، يقول فى مطلعها :

«من أى بحر عصى الريح تطلبه
إن كنت تبكى عليه ، نحن[٢] نكتبه»

لقد تحدث الأول عن (المحب) الغائب ، وتحدث الآخر عن (الشعر) الغائب ، ومقصودهما جميعًا (المثال الكامل) الذى كان من قبل أو غاب .

ويتصل بهذا ميل الشاعر المجدد فى كلمة هذه القافية فى شعره العمودى - دون الجديد - إلى المضارع المتصل بهاء الغائب المضمومة ؛ فإنه كان فى هاتين القصيدتين السابقتين ، وهما جميعًا من البسيط التام المخبون العروض والضرب ، توضح مراجعة كلمات قوافيهما رجوع ذلك إلى حدوث تطابق بينها وبين آخر البيت .

إن من كلمات قافية قصيدة التطيلى مثلًا : «يرشقه ، أسبقه ، أخلقه ، أطبقه ، ألحقه ، أطرقه ، ينطقه ، يعشقه ، أرمقه ، يسبقه ، يطرقه ، يمحقه ، يفتقه ، يخنقه ، يحرقه» ، وإن من كلمات قافية قصيدة حجازى مثلًا : «نكتبه ، نطربه ، تركبه ، نعربه ، نلهبه ، تصحبه ، ننسبه» .

إن المضارع المتصل بهاء الغائب المضمومة (يفعله ، أفعله) مطابق لتفعيلة الضرب مضافًا إليها السبب الخفيف من آخر التفعيلة السابقة (لن فعلن) ، ولقد استعان الشاعران بالإلحاح على ذلك على إحكام توحيد القافية .

وتنبغى الإشارة إلى أن الشاعر من أجل ذلك كان يغير ترتيب عناصر الجملة الفعلية المضارعة التى كان مضارعها مع الهاء كلمة القافية ، فيقدم على الفعل معمولاته ، كما فى قول التطيلى :

« بنت المروءة منى طالق أبدًا   إن لم أكن بجميل الظن أسبقه ...

---

(١) ديوانه ٢٣٧.   (٢) أوراس ٣٢.

وإن لجأت إليه ليس يطرقنى … هم وإنى بالإيناس أطرقه…
طَلْق رأى فى الدجى الأعمى محاسنه … وكل أبكم بالإحسان ينطقه»[١]

وكما فى قول حجازى:

«لأننا فى ليالى الحزن نكتبه
وفى ليالى الهوى والشوق نعربه…
أبناؤه نحن، أعطانا ويسعده
أنا بهذا الذى أعطى سنغلبه»[٢]

فقدم التطيلى الجار والمجرور الذى ربما طال، فى قوله: «بجميل الظن أسبقه»، وقوله: «بالإيناس أطرقه»، وقوله: «بالإحسان ينطقه»، وقدمهما حجازى فى قوله: «فى ليالى الهوى والشوق نعربه»، وقوله: «بهذا الذى أعطى سنغلبه».

أما تميز الشعر العمودى – دون الجديد – بالميل إلى استعمال النعت كلمة لهذه القافية، (فظاهرة) معروفة فيه منذ القدم، تكشف وتؤكد ما سبق ذكره فى الفصل السابق، من ارتباط طول بيت الشعر العمودى بطول جملته، واضطرار الشاعر مع البيت الذى يزيد طوله على طول الجملة الشائع، إلى أن يعمل فكره ويحتال ليزيدها بما يتم البيت، ويزيد المعنى نوعًا من الزيادة، كأن يخصصه أو يعممه أو يوضحه أو يبالغ فيه؛ فإن أسرع ما يَمْثُل للشاعر عندما تنتهى الجملة، وتبقى كلمة القافية، هو إتباع آخر الجملة بتابع مناسب.

لقد ذكر التبريزى أن من صنعة الشعر (الإيغال) وشرحه قائلًا: «أن يوغل بالقافية فى الوصف، ويؤكد التشبيه بها والمعنى قد يستقل دونها، وإنما يأتى بها لحاجة الشعر فى أن يكون شعرًا، إليها، فيزيد معناها فى تجويد ما ذكره»[٣]، وإنما أراد بحاجته فى أن يكون شعرًا إليها، ضرورة تشابه أطوال الأبيات وقوافيها، أى أن يستقيم عروضه.

وقال ابن رشيق: «هو ضرب من المبالغة … إلا أنه فى القوافى خاصة لا يعدوها، والحاتمى وأصحابه يسمونه التبليغ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية، وذلك يشهد بصحة ما قلته»[٤]، ثم روى قول الأصمعى فى أشعر الناس: «… أو ينقضى كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى … نحو ذى الرمة بقوله:

قف العيس فى أطلال مية واسأل … رسومًا كأخلاق الرداء المسلسل

فتم كلامه، ثم احتاج إلى القافية فقال (المسلسل) فزاد شيئًا، وقوله:

أظن الذى يجدى عليك سؤالها … دموعًا كتبديد الجمان المفصل

---

(١) ديوانه ٢٣٧، ٢٣٨.
(٢) أوراس ٣٣، ٣٥.
(٣) الكافى ١٧٩.
(٤) العمدة ٥٧/٢.

فتم كلامه ، ثم احتاج إلى القافية فقال (المفصل) فزاد شيئًا أيضًا »[١] ، والمسلسل الردىء النسج ، والمفصل : المفرق ، وفى الزيادة الأولى مبالغة فى وصف ديار الحبيبة بالبلى ، وفى الزيادة الثانية تدقيق فى تشبيه الدموع بالجمان . ثم قال ابن رشيق : « ليس يين الناس اختلاف أن امرأ القيس أول من ابتكر هذا المعنى »[٢] وهو دليل على قدم معرفة هذه (الظاهرة) فى الشعر العمودى .

ثم لما تعرض ابن رشيق للحشو وفضول الكلام شرحه قائلًا : « أن يكون فى داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد ، وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن ، فإن كان ذاك فى القافية فهو استدعاء »[٣] . ثم جعل لهذا الاستدعاء بابًا قال فى أوله : « هو ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط فتخلو حينئذ من المعنى ... وما أعجب السيد الحميرى فى قوله :

محمد وابن أبى طالب   والوتر رب العزة البانى
بانى سموات بناها بلا   تقدير إنس لا ولا جان ...

وأما قول (البانى) فقد خرج فيه من حد اللين والبرد ، وتجاوز فيه الغاية فى ثقل الروح ، والله حسبه »[٤] !

إن الشاعر يجتهد أن يسوغ التابع الذى أتبع به آخر الجملة ليتم البيت ، فربما نجح فكان عمله هذا (إيغالًا) أى إغراقًا فى المعنى ومبالغة ، وربما فشل فكان (استدعاء) أى جلبًا لما يكمل البيت فقط ، وهذان وجها (الظاهرة) التى تميز بها شعر المجددين العمودى ، فإن جميع ما سبق فى الشواهد ، إنما كان إتباعًا بالنعت .

قال التطيلى :

« تزودت منه عينى نظرة عرضًا   أصبحت وهى بقلبى لَوْطة عَجَبُ ...
وهضبة طالما لاذوا بجانبها   فما لهم لم يقولوا معقل أشب ...
ولّاك أبهج فخر تفخرين به   إذا انتدى للفخار السادة النجب ...
قد عم برك أهل الأرض قاطبة   فكيف أُخرجَ عنه جارك الجنب »[٥]

وقال البياتى فى قصيدته (الدانوب الأزرق) :

« أقضّى نهارى وأسهر ليلى
وفى خاطرى هاجس مقلق ...
كأن الثوانى دهر طويل
يقيدها الزمن الأخرق ...

---

(١) العمدة ٢/ ٥٧.
(٢) السابق نفسه .
(٣) السابق ٢/٦٩.
(٤) السابق ٢/٧٣.
(٥) ديوانه ١٥، ١٧، ١٨.

تنادينني من ظلام البكاء
بلحن به كنت أستغرق
بلحن به كنت أبكى الحياة
فيفتح لى بابها المغلق...
وهل معزفى هجرته اللحون
وبارحه سرحه المحرق ؟...
ويا كوكبًا من ظلام البكاء
يطالعنى وجهه المشرق
شواطئ أحلامى المقفرات
يناديك زورقها المُغْرَق »[1]

لقد انتهى بالتطيلى الكلام عند (لوطة ، معقل ، السادة ، جارك) ، فأوغل فى المعنى ليبين مقدار لصوق أثر نظرة حبيبته بقلبه ، فقال : « لوطة عجب » ، وليبين مقدار حماية الممدوحة للاجئين إليها ، فقال : « معقل أشب » أى ممتنع ، وليبين مقدار عظمة ما فيه الممدوحة من سؤدد ، فقال : « السادة النجب » ، وليبين مقدار وجوب حقه هو عليها ، فقال : « جارك الجنب » .

وانتهى الكلام بالبياتى عند (هاجس ، الزمن ، بابها ، سره ، وجهه ، زورقها) ، فأوغل فى المعنى ليبين دوام قلقه ، فقال : « هاجس مقلق » ، وليبين ضعفه عن قضاء الوقت ، فقال : « الزمن الأخرق » ، وليبين مقدار إلحاح الإبداع ليظهر ، فقال : « سره المحرق » ، وليبين أثر إلهام الحبيبة للمبدع ، فقال : « وجهه المشرق » ، وليبين حاجة المبدع إلى ذلك الإلهام ، فقال : « زوقها المغرق » ، ولكنه استدعى النعت فى قوله : « فيفتح لى بابها المغلق » لإغناء « فيفتح لى » عنه .

وأما تميز الشعر الجديد – دون العمودى – بالميل إلى استعمال خبر المبتدأ ، كلمة القافية ، فراجع إلى غلبة الجملة الاسمية فيه على الجملة الفعلية ، فإن الشاعر – كما سبق – يختار لهذا الموضع ما يعبر عن اتجاه القصيدة وينبه إليه .

ويمكن للبحث أن يمثل لهذا بقول ابن سناء فى موشحة تضمنت أغلب هذا النوع من كلمات القافية :

« مناقبه كالبنيان وثيقه
وإنعامه كالطوفان حقيقه
وأنسابه فى قحطان عريقه
وأخلاقه بالإحسان خليقه

(١) ديوانه ١/٩٥، ٩٦.

ومقدار تلك الأنساب جليلُ كما وجه تلك الأخلاق جميلُ »[١]

وقول السياب فى قصيدته (أسير القراصنة) التى تضمنت كذلك أكثر هذا النوع من كلمات القافية :

« أجنحة فى دوحة تخفقُ
أجنحة أربعة تخفق
وأنت لا حب ولا دارُ ،
يسلمك المشرق
إلى مغيب ماتت النار
فى ظله ... والدرب دوار
أبوابه صامتة تغلق !
جيكور فى عينيك أنوار
خافتة تهمس :
(مات الصبى !)
لم تبق آثار
من فجره ، وانفرط المجلسُ »[٢]

وكلا النقلين خمس جمل اسمية ، ليس ببعيد معها أن يكون خبر المبتدأ كلمة القافية : (جميل) خبر (وجه تلك الأخلاق) هو كلمة قافية بيت ابن سناء ، و(دوار) خبر (الدرب) ، و(أنوار) خبر (جيكور) هما كلمتا قافيتى بيتين من أبيات السياب .

وأما تميز الشعر الجديد كذلك - دون العمودى - بالميل إلى الفعل المضارع كلمة لهذه القافية فيه ، فراجع إلى غلبة الجملة الفعلية المضارعية فيه على الماضوية والأمرية ، وهو أمر سبق ذكره ، وظهوره فى هذا الموضع علامة على قصد هذا الشعر إليه وتنبيهه عليه .

ويمكن للبحث أن يمثل لهذا بقول التطيلى فى موشحة تضمنت أغلب هذا النوع من كلمات القافية :

« يا زينة الدنيا من كل ما استهواكْ أو وقّـــــركْ
إيماء ذى تقيا يخاف لو سماك أن يشهرك
من أعجب الأشيا فى الحب أن يهواك من لم يـــرك
فإن يسل يكنى وحـــالـه ينبى فيصـــــدقُ
بـأنـك الـظـنـه يومى بها الخبْلُ أو ينطق »[٣]

---

(١) دار الطراز ١٥١- ١٥٣.
(٢) ديوانه ١/٦٦٨- ٦٦٩.
(٣) ديوانه ٢٨٣= ١/٢٨٩.

وقول السياب فى قصيدته (يا غربة الروح) :

« يا غربة الروح .. لا شمس فأئتلقُ
فيها ولا أفق
يطير فيه خيالى ساعة السحر .
نار تضىء الخواء البرد ، تخترق
فيها المسافات ، تدنينى ، بلا سفر
من نخل جيكور أجنى دانى الثمر .
نار بلا سمر
إلا أحاديث من ماضىَّ تندفقُ »[1]

لقد عمت الجمل الفعلية المضارعة نقل التطيلى ، وتداخلت هى والاسمية فى نقل السياب . ومن المنتظر فى مثل هذه السياقات أن يدفع الشاعر إلى القافية بمثل هذه الكلمات الأفعال المضارعة : (ينطق) عند التطيلى ، و(أئتلق ، تخترق ، تندفق) عند السياب .

ولكن الجدير بالذكر أن مسألة التصرف فى بناء الجملة التى كان على الشاعر أن يتناولها فى شعره العمودى حينما دفع الفعل إلى القافية ، واردة هنا أيضًا ، وأن موقفه منها هنا دليل آخر على حرصه فى شعره الجديد وحده على استلهام طريقة الحديث ذات الأنماط الثابتة لأبنية الجمل . أما فى الشعر الموشح فلم يكن هذا الشاعر المجدد يعلق بهذا الفعل المضارع شيئًا من المعمولات لكيلا يضطر إلى تغيير ترتيب عناصر الجملة عن أصل وضعها . وأما فى الشعر الحر فكان إذا علق بهذا الفعل المضارع شيئًا جاء به فى البيت التالى . وكلا هذين الأمرين موافقان فى الوقت نفسه لالتزامه فى الشعر الموشح عدم ترابط أبيات القصيدة الواحدة ترابطًا خارجيًا (أى عدم تضمينها) ، وحرصه فى الشعر الحر على ترابط أبيات القصيدة الواحدة هذا النوع من الترابط .

إن (ينطق) فى قافية بيت الشعر الموشح خال من المتعلقات ، وإن (فيها) المتعلقين (بأئتلق) كلمة قافية بيت السياب الأول من الشعر الحر ، قد جاءا فى أول البيت الثانى ، و(فيها المسافات) المتعلقات (بتخترق) كلمة قافية بيته الرابع ، قد جاءت فى أول البيت الخامس .

* * *

(١) ديوانه ٦٦٠/١.

القافية المكسورة والكلمة

انطلاقًا أيضًا مما تقدم فى مبحث إطلاق القافية وتقييدها، تتبع البحث القوافى المكسورة وكلماتها فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة، ليقارن علاقة نوع القافية بنوع الكلمة فى الشعر الجديد، بعلاقتهما فى الشعر القديم العمودى، ليضيف إلى الفصل السابق ما لم يستطع بحثه فيه، فوصل إلى الجدولين التاليين:

القافية المكسورة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
مطلقة مجردة موصولة بياء	٤٨	٢٦١	١١٦	١٥٦
مطلقة مجردة موصولة بهاء مكسورة	–	٦٣	–	٢
مطلقة مردفة بألف موصولة بياء	٢٩	٣٢	١٨١	٦٢
مطلقة مردفة بألف موصولة بهاء مكسورة	–	–	٣٠	٦
مطلقة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بياء	١٧	٨٦	١٧	٤٢
مطلقة مردفة بواو اللين أو يائه موصولة بياء	–	–	١٢	١٤
مطلقة مؤسسة موصولة بياء	٥	–	–	٩
المجموع	٩٩	٤٤٢	٣٥٦	٢٩١

كلمة القافية المكسورة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
اسم مضاف إلى ياء المتكلم الساكنة	٨	٧٦	٧٦	٦٢
فعل ماض متصل بعد نون الوقاية بياء المتكلم الساكنة	٢	٢	–	–
فعل مضارع متصل بعد نون الوقاية بياء المتكلم الساكنة	٥	١٣	–	٧
جار ومجروره ياء المتكلم الساكنة	–	٢	٢	٣
حرف النسخ (أن أو كأن) المتصل بياء المتكلم الساكنة	–	–	–	٣
اسم مضاف إلى كاف المخاطبة المكسورة	٢	–	٩	٣
فعل ماض متصل بكاف المخاطبة المكسورة	١	–	–	–
فعل مضارع متصل بكاف المخاطبة المكسورة	٣	–	–	–

جار ومجروره كاف المخاطبة المكسورة	–	–	٢	٣
اسم مضاف إلى هاء الغائب المكسورة	–	٤٢	٣٥	٨
فعل مضارع متصل بهاء الغائب المكسورة	–	١٤	٣	–
جار ومجروره هاء الغائب المكسورة	–	٢	١	٢
فعل أمر حرك سكون بنائه بكسر	–	٢	–	–
فعل أمر مسند إلى ياء المخاطبة	–	١	٤	٨
اسم منقوص سكنت ياؤه	٧	١	٢١	٢٠
اسم مختوم بياء مخففة من الشديدة	٢	١	–	–
فعل ماض مختوم بياء ساكنة	–	٢	١	–
فعل مضارع مختوم بياء ساكنة	٤	١٠	٤	٨
اسم مثنى ثبتت نونه مكسورة	–	١	٤	١
جمع مؤنث منصوب بالكسرة الظاهرة	–	١	–	–
اسم مجرور بحرف جر وعلامة جره الكسرة الظاهرة	٢٩	١٠٦	٤٣	٥٧
اسم مضاف إليه ، مجرور بالكسرة الظاهرة	٢٣	٧٩	٨٠	٥٦
نعت مجرور بالكسرة الظاهرة	٨	٣٤	٤٥	٢٧
اسم معطوف مجرور بالكسرة الظاهرة	٥	٤٦	٢٠	١١
بدل مجرور بالكسرة الظاهرة	–	٤	–	٣
اسم مجرور للقافية وعلامة جره الكسرة الظاهرة	–	١	١	–
فعل مضارع مرفوع بثبوت النون مكسورة	–	–	–	٢
فعل مضارع مسند إلى ياء المخاطبة منصوب أو مجزوم بحذف النون	–	–	–	٧
فعل مضارع مجزوم حرك سكون جزمه بكسر	–	٢	٥	–
المجموع	٩٩	٤٤٢	٣٥٦	٢٩١

يتضح من الجدول الأول خروج شاعر الشعر الحر فى قافية شعره العمودى المكسورة ، عما ساد فى غيره؛ إذ مال فيه إلى المطلقة المردفة بألف الموصولة بياء، وكانت نسبتها فيه (٥٠,٨٤٪) ، فى حين كان الميل العام إلى المطلقة المجردة الموصولة بياء، فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٤٨,٤٨٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٥٩و٠٤٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٣٢,٥٨٪) ، وفى الشعر الحر(٥٣,٦٠٪) .

كذلك يتضح منه ميل الشاعر فى قافية شعره الجديد - دون العمودى - إلى المطلقة المؤسسة الموصولة بياء؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٥,٠٥٪) ، وفى الشعر الحر (٣,٠٩٪) ، ولم يقع بالشعر العمودى .

ويتضح من الجدول الثانى أن الشاعر المجدد يميل فى كلمة قافية شعره العمودى المكسورة -

دون الجديد – إلى الاسم المعطوف المجرور بالعطف وعلامة جره الكسرة الظاهرة؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٠,٤٪)، وعند شاعر الشعر الحر (٥,٦١٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (٥,٠٥٪)، وفى الشعر الحر (٣,٧٨٪)، ويميل فى كلمة قافية شعره الجديد المكسورة – دون العمودى – إلى الاسم المنقوص الساكن الياء؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٧,٠٧٪)، وفى الشعر الحر (٦,٨٧٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٢٢,٠٪)، وعند شاعر الشعر الحر (٥,٨٩٪)، وإلى الفعل المضارع المختوم بياء ساكنة؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٤,٤٪)، وفى الشعر الحر (٢,٧٤٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٢,٢٦٪)، وعند شاعر الشعر الحر (١,١٢٪).

إن الميل العام المذكور، إلى تجريد هذه القافية، دليل آخر – فيما يرى البحث على اكتفاء القصائد المطلقة القافية بمد حرف الوصل.

أما ميل شاعر الشعر الحر فى قافية شعره العمودى المكسورة – دون الجديد – إلى إردافها، فراجع إلى تعويض القافية عما افتقدته. إن الكامل – كما بدا فى التمهيد – أكثر بحور الشعر العمودى لهذا الشاعر استعمالاً، ومن ثم كانت أكثر نماذج مادة البحث بطرفيها منه. ولقد استعمل هذا الشاعر من هذا البحر، البيت التام المقطوع الضرب، كما فى قصيدة السياب (حطمت قيدًا من قيود)، ومطلعها قوله:

«حررت بالدم كل جيل ناء
آت سيذكر منة الآباء»[1]

وهى تسعة وأربعون بيتًا، وكما فى قصيدة بلند (فإذا العراق وليمة لجرادها)، ومطلعها قوله:

«أنا بعض حرفك حالمًا ومعانى   أنا بعض حرفك فى اغتراب مكانى»[2]

وهى خمسة وثلاثون بيتًا، وكما فى قصيدة البياتى (حلم)، ومطلعها قوله:

«حلم تثاءب فى رؤى يقظاتى
وتثاءبت فى صحوه سبحاتى»[3]

وهى اثنان وعشرون بيتًا. إن محاولة استبدال كلمات هذه القوافى مع المحافظة على الضرب (متفاعل)، والإتيان بها مجردة من الردف، محاولة صعبة، لاحتباس صوت القافية عندئذ، فضلًا عن قلة الكلمات الملائمة. ولقد استغنى البحث عن هذه المحاولة المتكلفة، بمراجعة ديوان امرئ القيس؛ فقد وجد له من هذه الصورة من الكامل، خمس قصائد وقطع، كانت قوافيها كلها مردفة غير قطعة من أربعة أبيات منها بيتان مضطربا الوزن[4].

---

(١) ديوانه ٢/ ٤٣٤.   (٢) ديوانه ٨٣١.

(٣) ديوانه ١/٨١.

(٤) راجع ديوان بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ١١٤، ٢٠٧، ٣٤٤، ٣٥٣، ٣٥٨.

إن الحقيقة هنا أن القافية آزرت الوزن المقطوع الضرب، بالتزامها الردف الذى ينطلق معه الصوت إلى غايته ولاسيما إذا كان الردف ألفًا كما هنا. لقد صنع ابن عبد ربه بابًا فى «ما يجوز فى القافية من حروف اللين»، قال فيه: «اعلم أن القوافى التى يدخلها حروف المد، وهى حروف اللين، فهى كل قافية حذف منها حرف ساكن وحركة، فتقوم المدة مقام ما حذف»[١] ثم ذكر من ذلك الكامل المقطوع الضرب، قال التنوخى: «كأنهم جعلوا ما فى اللين من المد عوضًا من ذلك الحرف»[٢]، وهذا أمر لا يكاد يعيه الشاعر.

أما ميل الشاعر المجدد فى قافية شعره الجديد المكسورة - دون العمودى - إلى المطلقة المؤسسة، فراجع إلى بعض سمات بناء كل من الشعرين الموشح والحر.

إن أسلوب تكفير قصيدة من الشعر الموشح لما فى قصيدة منه أخرى، من مجون وتطاول، أسلوب شائع فى هذا الشعر - كما سبق ذكره - وفيه تقاس القصيدة المكفِّرة على القصيدة المكفَّرة تمامًا، بل تقتبس الأولى خرجة الأخرى (قفل بيتها الأخير)، فتجعلها خرجة لها، علامة على تكفيرها لقصيدتها، وقد سبق للبحث أن لاحظ رجوع اقتباس هذا الجزء بنصه، إلى أنه يكون أشد أجزاء القصيدة المكفرة مجونًا وتطاولًا.

ولقد أراد ابن عربى الصوفى الأشهر، تكفير موشحة لابن القزار، فاقتبس خرجة موشحته، وهى قوله:

«الجمال   وقف عــلى   ظبى بنى ثابــتِ
لا زوال   فى الحب لا   عن عهده الثابتِ»[٣]،

ثم قاس عليها قفل مطلع موشحته هو، قائلًا:

«العوال   لمن عــلا   قدرًا على القانتِ
واستمال   من قال لا   لفرعه النــــابتِ»[٤]،

وكلمة قافيته اسم الفاعل (النابت) مقيسة على كلمات قافية بيت ابن القزار (الثابت)، بل بينهما جناس ناقص، وعلى هذا سائر كلمات قوافى أبيات موشحة ابن عربى (شامت، الفائت، صامت، الثابت)، إحكامًا منه لتكفير موشحة ابن القزاز، بالإلحاح على صيغة اسم الفاعل، وكأنه يكفر كل اسم فاعل فاسد فيها، باسم فاعل صالح فى موشحته، فضلًا عما فى هذه الصيغة من منفذ لأن يرسل المغنى صوته إلى غايته من خلال مدى الألف والياء.

ولقد طابقت صيغة اسم الفاعل هذه، تفعيلة ضرب السريع الذى منه الموشحة هكذا (فاعلِ = مفعلا) غير أنها مطابقة عفوية ليست مما يحرص عليه الشاعر فى شعره الجديد.

أما فى الشعر الحر، فقد عرض الوقف على بعض الكلمات فى القافية، للشاعر قصدًا منه

---

(١) العقد الفريد ٣٥٥/٦.
(٢) القوافى لأبى يعلى التنوخى ١٥٢.
(٣) راجع ديوان الموشحات الأندلسية ٢٥٧/٢.
(٤) ديوانه ٨٤= ٢٥٥/٢.

للتركيز على معناه ، أو للاستفادة من أصواته ، فى خلال تعديده للقافية ، فظهرت القافية المطلقة المؤسسة .

قال السياب فى قصيدته (ها .. ها .. هوه) :

« لقد أثمر الصمت (الذى كان يثمرُ
مع الصبح بالبوقات أو نوح بائع) ،
بتين من الذكرى وكرم يقطر »[1] ،

وقال بنلد فى قصيدته (فى الأربعين) :

« فى الأربعين
وعلى يدي
أكداس أحلام تموت بلا غد »[2]

وقال صلاح فى قصيدته (الملك لك » :

« وأحلم فى غفوتى بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفه
وبالغول فى قصره المارد
فأصرخ رعبا »[3].

لقد عرض للسياب إظهار نوح البائع فى الصباح ، ولبلند أن يظهر ضعف يده فى هذه السن عن أن تحمل أحلامه التى لا غد لها ، ولصلاح أن يظهر هول ما أفزع نومه وهو صغير ، فوقفوا على (بائع ، على يدى ، بلاغد ، المارد) كلمات لقوافى تلك الأبيات .

أما تمييز الشعر العمودى بالميل فى كلمة القافية إلى استعمال الاسم المعطوف ، فراجع إلى (ظاهرة) زيادة الجملة عندما تنتهى وتبقى كلمة القافية ، بإتباع آخرها بتابع مناسب يتم البيت ويحافظ على توحيد القافية ، كان النعت فيما سبق ، والمعطوف غير بعيد منه ، وهو علامة كذلك على ارتباط طول بيت الشعر العمودى بطول جملته .

إن الشاعر يعمل فكره ويحتال لتسويغ إضافة هذا المعطوف ، فإذا عطف مغايرًا مناسبًا يزيد المعنى ، كان عمله (إيغالًا) ، وإذا لم يصنع ذلك كان عمله (استدعاء) ، والأول الإبداع والآخر إخفاق بلا ريب .

ويمكن للبحث التمثيل لذلك بقول ابن سهل :

---

(١) ديوانه ٦٣٥/١.
(٢) ديوانه ٣٦١.
(٣) ديوانه ٢١٥.

«لا تقذ بالنأى والإعراض عين شج أذاقها فيك طعم الدمع والسهد»[١].

وقول ابن سناء:

«أو لست يا مولى الملوك تطاع فى شرق وغَرْبِ
أولست أكرم من براه الله من عجم وعُرب
أنت الذى لا تنثنى كفاه عن سح وسكب»[٢]

وقول السياب فى قصيدته (جدول جف ماؤه):

«يا هل رأيت جذوع النخل عارية
من ائتلاق سرابى ولألاء
من كل دائرة فى الماء قد رسمت
أخرى على الجذع من نور وأضواء»[٣]

وقوله فى قصيدته (حطمت قيدًا من قيود):

«السارقين من الرضيع وأمه
(لبنًا) لكلب نابح وجراء»[٤]

لقد انتهى بابن سهل الكلام عند (الدمع)، وبابن سناء عند (شرق، عجم، سح)، وبالسياب عند (ائتلاق سرابى، نور، كلب نابح)، فأوغل ابن سناء فى المعنى ليبين مقدار سؤدد الممدوح، فقال: «أكرم من براه الله من عجم وعرب»، وأوغل السياب فى المعنى ليبين بديع انعكاس اضطراب صفحة ماء الجدول على جذوع النخل، ثم مبلغ حزنه لجفاف ذلك الجدول، فقال: «من ائتلاق سرابى ولألاء»، ولكن ابن سناء استدعى المعطوف فى قوله: «سح وسكب»؛ إذ لا فائدة من ذكر السكب بعد السح إلا إكمال البيت، وكذلك استدعى السياب المعطوف فى قوليه: «نور وأضواء»، و«لكلب نابح وجراء»؛ إذ لا فائدة من ذكر الأضواء بعد النور والجراء بعد الكلب إلا إكمال البيت.

وتنبغى الإشارة إلى ما فى هذا العطف من إيقاع مرتبط بالشعر العمودى، حتى لقد صار متوقعًا بين أواخر الأبيات، كالذى بين «شرق وغرب» و«عجم وعرب»، و«سح وسكب»، غير مستقل عما بينه وبين تفعيلة الضرب «متفاعلاتن» من تطابق؛ وهو باب إلى إلحاح الشاعر فى هذا الشعر خاصة على ذلك للاستعانة على إتمام البيت وتوحيد القافية.

أما تميز الشعر الجديد - دون العمودى - بالميل فى كلمة هذه القافية، إلى استعمال الاسم المنقوص والفعل المضارع المختوم بياء ساكنة، فراجع إلى أمرين كانا أيضًا وراء استعماله للاسم المقصور:

---

(١) ديوانه ١٠٩.
(٢) ديوانه ١٤/٢.
(٣) ديوانه ٢٨٣/٢.
(٤) ديوانه ٤٣٧/٢.

أولهما – ملاءمة الوقف عليهما لطريقة الحديث التي تبقى على ياءى آخر هاتين الكلمتين فى الوقف .

والآخر – غلبة الاسمية ثم المضارعية على كلمات هذا الشعر وجمله .

قال التطيلى :

كيف السبيل   إلى اختلاس التلاقى
جاش الغليل   فالنفس بين التراقى
أين العذول   من لوعتى واشتياقى
وما أرانى   إلا سأثنى عنانى
عن الغوانى   فليس لى قلب ثان »[1]

وقال ابن خاتمة :

« كم أبكى   فتنثى باسم
فتحكى   روض الحيا الساجم
هل تُشكى   شكواى يا ظالم
يا طمّاح   هل منك لى إلماح
فالأفراح   والروح لى والراح بما تبدى
يا جنه   قد ذل جانيها
وفتنه   قد ضل رائيها
بوجنه   قد جل باريها
كم أمداح   يحوكها المداح
فى إيضاح   جمالك الوضاح ولا تجدى »[2]

وقال السياب فى قصيدته (فى القرية الظلماء) :

« أأظل أذكرها .. وتنسانى ؟
وأبيت فى شبه احتضار ؛ وهى تنعم بالرقاد ؟
شعت عيون حبيبها الثانى »[3]

وقال الفيتورى فى قصيدته (.. ذو السيف المكسور) :

« خلا الممر ..
غير فارسى أنا
تلطم وجهه الرياح ، وهو لا يعى

---

(١) ديوانه ٢٨٤= ١/٢٩٥.

(٢) ديوانه ١٦٩- ١٧٠= ٢/٤٣٣- ٤٣٤.

(٣) ديوانه ١/٩٤.

أقعى وأقعيت أسى

كأنما أسمع أمواتًا يغنون معى »[١]

وقال صلاح فى قصيدته (الملك لك) :

« أواحدتى ، قبلما نلتقى

بذاك المساء السعيد البعيد

بلوت الحياة وأرزاءها ...

فيا صيحة لم يقلها نبى »[٢] .

إن اختيار هذه الكلمات (ثان ، تبدى ، تجدى ، الثانى ، يعى ، نلتقى ، نبى[٣]) ، لهذا الموضع ، مدفوع بملائمة الوقف عليها لوقف طريقة الحديث عليها ، فإن هذا الشاعر المجدد يحرص فى شعره الجديد على ذلك ، ومدفوع أيضًا بقصد إظهار عموم الاسمية والمضارعية فيه ، وليس فى البيت موضع أكثر ظهورًا وإظهارًا لما فيه ، من موضع القافية .

ولكن الجدير بالذكر هنا أن استعمال الفعل المضارع كلمة لهذه القافية كذلك ، يورد على الشاعر مسألة التصرف فى بناء الجملة التى كان عليه أن يتناولها فى شعره العمودى حينما دفع الفعل إلى موضع القافية .

وقد بقى هذا الشاعر المجدد على موقفه منها الدال على حرصه فى شعره الجديد وحده على استلهام طريقة الحديث ذات الأنماط الثابتة لأبنية الجمل ؛ فأما فى الشعر الموشح فلم يعلق بهذا الفعل شيئًا من المعمولات لكيلا يضطر إلى تغيير ترتيب الجملة لأن توزيع عناصر الجملة الواحدة على أكثر من بيت فيه ، ممتنع كما سبق ، وأما فى الشعر الحر فإنه لما علق بهذا الفعل المضارع شيئًا جاء به في البيت التالى ، كما فى مجيء (بذاك المساء ...) المتعلقات (بنلتقى) كلمة قافية بيت صلاح الأول ، فى أول البيت الثانى . وكلا هذين الأمرين موافقان فى الوقت نفسه لالتزام الشاعر فى شعره الموشح عدم ترابط أبيات القصيدة الواحدة ترابطًا خارجيًا (أى عدم تضميها) ، وحرصه فى شعره الحر على هذا الترابط .

* * *

(١) ديوانه ١/٢٣٦.

(٢) ديوانه ٢١٣، ٢١٧.

(٣) نستطيع تجوزًا أن نعده اسمًا منقوصًا فنضمه إلى ما هنا ، وألا نفعل فنطرحه ولن نغير شيئًا ، غير أن الأفضل والأيسر وضعه فى كلمات القافية ضمن الاسم المنقوص.

القافية الساكنة والكلمة

انطلاقًا أيضًا مما تقدم فى مبحث إطلاق القافية وتقييدها، تتبع البحث القوافى الساكنة وكلماتها فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة، ليقارن علاقة نوع القافية بنوع الكلمة فى الشعر الجديد، بعلاقتهما فى الشعر العمودى القديم، ليضيف إلى الفصل السابق ما لم يستطع بحثه فيه، فوصل إلى الجدولين التاليين :

القافية الساكنة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
مطلقة مجردة موصولة بهاء ساكنة[1]	–	٤٨	٢٥	٣٧
مطلقة مجردة موصولة بتاء ساكنة	–	٢٥	–	–
مطلقة مجردة موصولة بكاف ساكنة	–	–	١٩	–
مطلقة مردفة بألف موصولة بهاء ساكنة	–	–	–	١٠
مطلقة مردفة بألف موصولة بكاف ساكنة	–	–	–	٢
مطلقة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بهاء ساكنة	–	–	٩	١٥
مطلقة مردفة بواو اللين أو يائه موصولة بهاء ساكنة	–	–	–	٢
مطلقة مؤسسة موصولة بهاء ساكنة	–	–	١٥	٣٩
مقيدة مجردة [2]	٤١	١٢٨	٣١	٧٤
مقيدة مردفة بالألف	٥٣	١١٩	٩١	٤١٠
مقيدة مردفة بواو المد أو يائه	٢٣	–	٢٢	٤٥٨
مقيدة مردفة بواو اللين أو يائه	٥	–	–	١٤
مقيدة مؤسسة	–	–	–	١١
المجموع	١٢٢	٣٢٠	٢١٢	١٠٧٢

(١) سبق للبحث أن أوضح أن جعل وصل القافية بحرف ساكن – غير المد – لها بمثابة التقييد، هو سبب ضمها إلى القافية المقيدة، ليشملهما جميعًا مصطلح (القافية الساكنة).

(٢) القافية المقيدة هى الساكنة الروى.

كلمة القافية الساكنة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
فعل ماض مسند إلى ضمير المتكلم التاء ساكنة	–	–	–	١
اسم مضاف إلى كاف الخطاب ساكنة	–	–	٨	٢
فعل ماض متصل بكاف الخطاب ساكنة	٢	–	١٠	–
فعل مضارع متصل بكاف الخطاب ساكنة	–	–	٤	–
جار ومجروره كاف الخطاب ساكنة	–	–	–	٧
اسم مضاف إلى هاء الغائب ساكنة	–	–	٢٣	٤
فعل ماض متصل بهاء الغائب ساكنة	–	١	٢	–
فعل مضارع متصل بهاء الغائب ساكنة	–	–	٢	٨
فعل أمر مبنى على السكون	٢	–	–	–
حرف الجزم (لم) المبنى على السكون	–	١	١	–
ماض متصل بتاء التأنيث الساكنة	–	٢٥	–	–
اسم مضاف إلى ياء المتكلم المفتوحة المتبوعة بهاء السكت	–	–	٤	٣
جار ومجروره ياء المتكلم المفتوحة المتبوعة بهاء السكت	–	–	٤	–
اسم مقصور	–	–	–	٣
اسم موقوف على آخره بالسكون	٩٦	١٩٦	١٠٤	٨١٤
اسم مختوم بتاء التأنيث المنقلبة هاء ساكنة	–	٤٤	٤٠	٨٨
فعل ماض موقوف على آخره بالسكون	٦	٤٠	٧	٢٣
فعل مضارع موقوف على آخره بالسكون	١٦	١٣	٣	١١٩
المجموع	١٢٢	٣٢٠	٢١٢	١٠٧٢

يتضح من الجدول الأول أن الشاعر المجدد يميل فى قافية شعره العمودى الساكنة – دون الجديد – إلى المقيدة المجردة ؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر العمودى عند الوشاح (٤٠٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١٤,٦٢٪) ، فى حين كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٣٣,٦٠٪) ، وفى الشعر الحر (٦,٩٠٪) ، ويميل فى قافية شعره الجديد الساكنة – دون العمودى – إلى المقيدة المردفة بواو المد أو يائه ؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (١٨,٨٥٪) ، وفى الشعر الحر (٤٢,٧٢٪) ، فى حين لم تقع بالشعر العمودى عند الوشاح ، وكانت نسبتها فيه عند شاعر الشعر الحر (١٠,٣٧٪) .

ويتضح من الجدول الثانى أن الشاعر المجدد يميل فى كلمة قافية شعره العمودى الساكنة – دون الجديد – إلى الفعل الماضى الموقوف على آخره بالسكون ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٢,٥٠٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٣,٣٠٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (٤,٩١٪) ، وفى الشعر الحر (٢,١٤٪) .

ويميل فى كلمة قافية شعره الجديد الساكنة – دون العمودى – إلى الاسم الموقوف على آخره بالسكون ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٧٨,٦٨٪) ، وفى الشعر الحر (٧٥,٩٣٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٦١,٢٥٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٤٩,٠٥٪) ، وإلى الفعل المضارع الموقوف على آخره بالسكون ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (١١و١٣٪) ، وفى الشعر الحر (١١,١٠٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٤,٠٦٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١,٤١٪) .

إن تجريد الشاعر المجدد للقافية المقيدة فى شعره العمودى وإردافه لها فى شعره الجديد ، لا يخلو من أن يكون أثرًا لعُرُوضها فى الأول وأصليتها فى الآخر ، فإن الشاعر عندئذ يتخذ للقافية الحال التى تستقر عليها فى الآخر ، ولا يعبأ بهذا فى الأول . والمقصود هنا بالحال التى تستقر عليها منفذ أصواتها إلى السمع بعدما ذهب منفذ مد الوصل بالتقييد . قال الدكتور محمد حماسة : « نلحظ أن معظم القوافى فى الشعر الحر تلجأ إلى القافية المقيدة المردفة ، فهى تستبدل بطول المقطع الأخير (ص ح ح) المقطع (ص ح ح ص) »[1] . إن هذا الشاعر المجدد يتخذ فى قافية شعره الجديد المقيدة ، الردف منفذًا إلى ذلك .

قال ابن عربى :

«عين الدليلْ	على اليقينْ
الزيت والنبراس	للناظرين
لأنه النائب	فى ستره
وهديه الغائب	فى كفره
وسهمه الصائب	فى نحره
حقًّا أقول	يا غافلين
معارف الأكياس	على فنون »[2]

وقال ابن سهل :

«سار بصبرى وباحتمالى	سير	حمولْ
يحمل عنها شذا الشمال	عرف	الشمول

(١) الجملة فى الشعر العربى ١٣٧، وراجع نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى للدكتور على يونس ٢٣.

(٢) ديوانه ١٠٨= ٢٧١/٢.

في فاضح الدر والدرارى ثـغـر ونـور
ذو غنج أعين الصوار إلـيـه صـور
فر من السرب والقفار إلـى الـصـدور
سطا فأعددت للدلال حـلـم الـذلـيـل
وحسنت فتنة الجمال حـب الـبـخـيـل»[١]

وقال السياب فى قصيدته (فى السوق القديم) :

«الليل والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرينْ
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
فى ذلك الليل البهيم
الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين
والنور تعصره المصابيح الحزانى فى شحوب ،
– مثل الضباب على الطريق –
من كل حانوت عتيق
بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب
فى ذلك السوق القديم»[٢]

وقال البياتى فى قصيدته (إلى ساهرة) :

«على شاطئ الوهم نامي
كمقبرة فى الثلوج
ولا تسألى عن غرامى
ولا تسألى من يعوج
على طلل دارس
أعاد الحبيب
ففى صمته العابس
أمان تذوب
قبيل الغروب»[٣]

لقد كان مد الواو أو الياء الذى فى كلمات القافية التاليات : (الناظرين ، فنون ، الشمول ، البخيل ، القديم ، العابرين ، حزين ، البهيم ، العابرين ، شحوب ، الطريق ، عتيق ، يذوب ، القديم ،

---

(١) ديوانه ٣١٣= ٢/٢١٦.
(٢) ديوانه ١/٢١.
(٣) ديوانه ١/٩٠ .

الثلوج ، يعوج ، الحبيب ، تذوب ، الغروب) - هو الردف الذى أظهر القافية المقيدة .

ولكن تنبغى الإشارة إلى أن للشاعر فى هذا الردف غاية أخرى مع تلك . إن الوشاح يمكن المغنى من التطريب بإرسال صوته من خلال مد الردف مزخرفًا إلى غايته ، وإن شاعر الشعر الحر يعوض القافية عن عدم التزام حرف الروى فيها ، وكلتا الغايتين فى الشعرين تتضحان بملاحظة أن القافية فى أمثلة الشعر الموشح (دين ، نون ، مول ، خيل) ، وفى أمثلة الشعر الحر (ديم ، رين ، زين ، هيم ، رين ، حوب ، ريق ، تيق ، ذوب ، ديم ، لوج ، عوج ، بيب ، ذوب ، روب) .

وإنما اقتطع البحث مقدار القافية من كل كلمة ، ليوضح بذلك رأيًا رآه الدكتور شكرى عياد فى هذا الشأن . لقد رأى فى التزام الشعر العمودى بتوحيد حرف الروى ، حرصًا فى هذا الشعر على الإيقاع القائم على التكرار المنتظم ، وفى عدم التزام الشعر الحر بتوحيد الروى ، مع إردافه القافية فى الوقت نفسه ، حرصًا على (الهارمونية) القائمة على المؤالفة بين الأنغام المختلفة المتزامنة ، و(الميلودية) القائمة على المؤالفة بين الأنغام المختلفة المتتابعة[1] .

ولقد سبق للبحث أن ذكر ضمن الحديث عن الموسيقا الجديدة ، تطويرها لبعض العناصر الموسيقية السابقة عليها (كاللحن وهو الميلودى) ، واستحداثها بعض العناصر (كالتوافق الصوتى وهو الهارمونى) .

إن فى إرداف القافية المقيدة مع تعديد الروى إذن إدراكًا للموسيقا الجديدة بالعروض الجديدة .

ومن الجدير بالذكر أن غلبة هذه القافية على الشعر الحر ، تعيد طرح ما ناقش به البحث الاستاذ أحمد حجازى[2] ، لتضيف دليلًا آخر . لقد رأى أن تسكين القافية يختصر زمن الوقوف على نهاية البيت ويسمح بالتدفق والانتقال السريع إلى البيت التالى ، فى مقابل تحريكها الذى يطيل هذا الزمن . ورأى هذا البحث أن طبيعة الموسيقا التى انبنى عليها وتولد منها كل شعر ، هى سبب كون آخر بيت الشعر العمودى هو موضع اطمئنان الوقف ، وآخر قصيدة الشعر الحر - لا البيت - هو موضع ذلك الوقف المطمئن .

وقد افترض البحث أن فيما رآه الاستاذ أحمد حجازى ، مقارنة فى الطول الصوتى بين مقطعين ، أولهما المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) الذى يختم كلمة القافية المطلقة ، والآخر المقطع الطويل المغلق (ص ح ص) الذى يفترض أنه يختم كلمة القافية المقيدة ، وذكر البحث أنه إذا كان الحكم بطول أولهما عن الآخر مستندًا إلى النبر ، فكلاهما لا ينبر أصلًا ، وإذا كان مستندًا إلى الذوق - كما رأى بعض الباحثين - فهذا خاص بإحساس كل شخص على حدة .

والجديد الذى ظهر للبحث هنا ، ما أثبته الإحصاء من أن المقطع الشائع فى آخر كلمة هذه

---

(١) راجع موسيقى الشعر العربى ١٢٢- ١٤٢.

(٢) راجع مبحث إطلاق القافية وتقييدها .

القافية فى الشعر الجديد، هو المقطع الزائد الطول (ص ح ح ص)، أى الذى من النوع الرابع مما ذكره الدكتور أنيس فيما سبق، وأثبت أنه الذى يتحمل النبر، وهذا يعنى أن يطول زمن الوقف على آخر بيت الشعر الحر، لا أن يقصر، إذا اعتمدنا على المقاطع وحدها.

لقد لاحظ ذلك الدكتور سيد البحراوى، ثم ذكر أن أهمية كونه فى نهايات أبيات الشعر الحر، تأتى من نواح:

« **الأولى** – أنها تعنى – مقطعيًا – الانتهاء بمقطع زائد الطول، مما يعنى وقفة حادة، فى نهاية البيت مما يبطئ الإيقاع أكثر من المعتاد.

الثانية – أن هذا المقطع يكون منبورًا أينما وقع، مما يزيد الحدة والثقل فى نهاية البيت، ولهذا يعتبر موقع نهاية البيت أو السطر أحد المواقع المهمة التى لعب فيها النبر دورًا بارزًا فى الشعر العربى الحديث.

والناحية الثالثة تأتى إذا توافق مجيء هذا المقطع مع التضمين... وذلك أن التضمين يشد القارئ نحو استكمال قراءة البيت التالى حتى يكتمل لديه المعنى بينما المقطع زائد الطول المنبور يوقف القارئ فيوقعه بين شد التضمين وجذب النهاية مما يحدث صراعًا وتوترًا داخليًا، وهذا يحقق قيمة جمالية عالية، وخاصة أن عنصرًا آخر يدخل فى هذا الصراع هو عنصر التنغيم، حيث إن البيت المضمن ينتهى بنغمة مستوية تحتاج إلى قرارها فى البيت التالى أى إن التنغيم مع التضمين فى ناحية، والمقطع زائد الطول (مع الوقف) يكونان فى الناحية الأخرى، وهذا صراع هام يشعر القارئ به وإن لم يدركه عقليًا »[1].

وتنبغى الإشارة:

أولًا – إلى ملاءمة ما يؤدى إليه هذا المقطع الزائد الطول، ونبره، من تبطيء للإيقاع، للشعر الموشح؛ فإن آخر البيت فيه هو موضع اطمئنان الوقف – كما سبق – بل هو أكثر إمعانًا فى هذا من آخر بيت الشعر العمودى.

ثانيًا – لا يوافق هذا البحث ما توحى به الناحية الثانية التى ذكرها الباحث، من أن آخر بيت الشعر الحر موضع ثقل نطقى معهود، ولكنه لا ينكر أن تحمّل المقطع الزائد الطول للنبر متى جاء، سبب إلى ذلك الثقل، غير أنه يرى أن مستقبِل الشعر الذى نبر المقطع الطويل المفتوح غير المنبور أصلًا، فى قافية بيت الشعر العمودى، ترنمًا، لن ينبر هذا المقطع الزائد الطول المنبور أصلًا، فى قافية بيت الشعر الحر، حفاظًا منه على أن تظل حركة القصيدة دائبة دائمة، فإن لم يفعل ذلك تمامًا ابتكر طريقًا وسطًا بين النبر وعدمه.

ثالثًا – توحى الناحية الثالثة مما ذكره الباحث بقلة استعمال التضمين فى الشعر الحر، من

---

(١) العروض وإيقاع الشعر ١٦٣ و(مع الوقف) زيادة يقتضيها المعنى، ولعلها سقطت خلال الطبع.

ناحية، وبانحصار صراع حركة قصيدة هذا الشعر لنهاية البيت فيما إذا التقى التضمين وذلك المقطع الزائد الطول، والحقيقة أن التضمين أساس معتمد عليه فى هذا الشعر، وأن ذلك الصراع قائم دائمًا غير منحصر فى إطار تلك الصورة، وقد سبق للبحث تفصيل ذلك.

وربما طرأ هنا سؤال عن سبب عدم تميز الشعر الحر بالإرداف بالألف، كما تميز بالإرداف بواو المد ويائه. والحقيقة أن هذا راجع إلى ما سبق ذكره من تميز الألف بقدر أطول من المد[١]، ومن ثم إذا كان الاختيار بينها وبين الواو والياء، فإن الذى يناسب الشعر الحر على أية حال، الواو والياء، لأنهما أعون على تقصير الوقف.

أما الشعر الموشح فإن الألف أكثر مناسبة له، لتمكين المغنى من إرسال صوته إلى غايته مزخرفًا. وهذا ما قد حدث فيه؛ فقد كانت القافية المقيدة المردفة بألف أعلى أنواع قوافى الشعر الموشح الساكنة، نسبة، كما يوضح الجدول الثانى، وإنما ترك البحث ذكرها فيما سبق لاعتنائه بما اقترن بالشعر الجديد على وجه العموم، إزاء ما اقترن بالشعر القديم العمودى على وجه العموم كذلك.

أما الحديث عما تميز به كل نوع من الشعر، كلمة لهذه القافية الساكنة، فإنه يعيد طرح ما سبق للبحث أن ناقش به الدكتور النطافى[٢] فى حيرته من غلبة الكسر على إطلاق القافية، رغم قلة أسبابه فى اللغة العربية.

لقد ذكر البحث أن كثرة الأسباب وقلتها لا يعول عليها كثيرًا، وإنما يعول على نسبة حدوث السبب الواحد منها، واستشهد بما لاحظه الدكتور محمد حماسة، من أن القوافى فى القصيدة لا تستوعب كل الإمكانات المتاحة، حتى إن الشاعر يلتزم فى كثير من أبيات القصيدة المقيدة القوافى، وظيفة نحوية واحدة تقتضى علامة إعرابية واحدة، بحيث إذا حرك تقييد تلك القوافى، اتفقت فى الإطلاق كذلك. لقد كشف الإحصاء للبحث أن ما تميز به كل نوع من الشعر، كلمة للقافية الساكنة، هو ما تميز به قبل، كلمة للقافية المتحركة.

أما الشعر العمودى، فقد تميز باستعمال الفعل الماضى كذلك، كما فى الأمثلة التالية:

قال التطيلى:

«أينما كنت تمنى وتعدْ	جار بى فيك هواى وقصدْ...
نقض العهد الذى كان عهدْ	لم أقل واصل حتى قلت صد
مرحًا بين التصابى والصبا	كلما لاعبته بالحب جد...

---

(١) راجع موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ١٢٧ الحاشية، فقد ذكر عن نتائج بعض الأبحاث التجريبية، أن عدد الذبذبات المميزة لصوت الألف فى الإنجليزية قريب من ضعف عدد ذبذبات صوتى الواو والياء معًا.

(٢) راجع مبحث إطلاق القافية وتقييدها.

وجـلا الإدلال مـنـه مـنـظـرًا قـام بـالـعـذال فـيـه وقـعـد...
دون سرّى من حفاظى عزمةٌ صـدر المقـدار عـنـهـا وورد...
وطـويـل الـلـيـل مـسـتـوفـزه يـتـلـظـى بـين خـوف ووَمَـد
كـلـمـا حـدث عـنـى نـفـسـه حـل أثـنـاء حـبـاه وعـقـد
قـد تـعـاطـانـى ودونـى حـتـفـه ربما أودى الفتى من حيث ود»[1]

وقال السياب فى قصيدته (رثاء القطيع):

«وكانت تغنى بحجر النسيم
إذا لـفـهـا مـوهـنًـا واسـتـجـم
أحزنًا على ما أصاب القطيع
رفـيـق هـواهـا، عـراهـا الـسـقـم
ومالك لا تملئين المروج ابتسامًا
فـإن الـربـيـع ابـتـسـم...
أحزنًا على ما أصاب القطيع
ألـيـف الـروابـى؛ اعـتـراك الألم
سأبكى وقد كنت تستضحكين
إذا الدمع من ناظرى انسجم»[2]

لقد غلبت الفعلية الماضوية على قصيدتى هذين النقلين - كما هو معروف فى هذا الشعر بعامة - فكان دفع الفعل الماضى إلى هذا الموضع من البيت (قصد، صد، جد، قعد، ورد، عقد، ود، عند التطيلى، واستجم، ابتسم، انسجم، عند السياب) من علامات ذلك، بل من مؤثراته كذلك.

وأما الشعر الجديد، فقد تميز باستعمال الاسم والمضارع كذلك. كما فى الأمثلة التالية:

قال ابن سناء:

«أى وجـه فـيـه مـن الـتـفـاح لـونـه الأحـمـرُ
وعـلـيـه قـد راحـت الأرواح فـهـى لا تـذكـر
وعليه قد طاب شرب الراح وبـه تـسـكـر
بل عليه قد أسكر المطبوخْ خل عـنـك الـشـمـولْ
كيف للخمر أين للخمرِ سـلـبـه لـلـعـقـول
لا أرى فـيـه مـالـكًـا نـفـسـى أبـدًا إن بـدا

(١) ديوانه ٣٨، ٣٩.
(٢) ديوانه ٢/١٨٥- ١٨٦.

أنا بالدمع وهو كالشمس مثل يوم الندا
هل درى حين غاب من أمسى أنه قد غدا
عقد صبرى ببعده مفسوخْ والليالى شكولْ
ونجوم السماء لا تسرى والدجى لا يزول »[١]

وقال بلند فى قصيدته (وغدًا نعود) :

« وستكذبين وتصدقينْ
وتظل كان
بالأمس كان
واليوم كان
وتظل تمتلئ السنين
ونظل نوغل فى الزمان
وغدًا نعود
لكى نعيد
ومن جديد
وبذلك السأم العنيد
نفس الحديث عن العهود »[٢]

إن الشاعر المجدد حريص هنا أيضًا على إشاعة الاسمية والمضارعية ، كما يظهر من دفعه بالاسم والمضارع إلى هذا الموضع من البيت (للعقول ، يزول ، عند ابن سناء ، وتصدقين ، السنين ، الزمان ، نعود ، نعيد ، جديد ، العنيد ، العهود ، عند بلند ، بل إن (كان) مقصود بها لفظها هنا فهى اسم كذلك ، ثم إن استعمال المضارع فى العنوان (وغدًا نعود) لا يخلو من دلالة . ويمكن هنا إضافة ما تقدم فى أول هذا المبحث من أمثلة من شعر ابن عربى وابن سهل والسياب والبياتى) .

وإن مراجعة ما سبق من أمثلة على اختلاف أنواعها ، تؤكد استمرار موقف الشاعر المجدد من مسألة التصرف فى بناء الجملة ، التى ترد سريعًا ، مع ورود الفعل كلمة للقافية ، الذى اختلف فى شعره الجديد عنه فى شعره القديم العمودى .

إنه يتبع فى شعره العمودى ، ما يشيع فى الاستعمال العربى القديم ولاسيما ما فى المأثور من الشعر العمودى ، من توظيف لحرية ترتيب كثير من عناصر الجملة ، وحذف بعضها اختصارًا أو اقتصارًا .

---

(١) دار الطراز ١٥٤- ١٥٥.

(١) ديوانه ٢١٧- ٢١٨.

إن كون الفعل الماضى آخر البيت ، فى حين تغلب - كما سبق - موافقة آخر الجملة لآخر البيت ، يعنى أن يقدم الشاعر على هذا الفعل معمولاته ، كما فعل السياب حين قدم الجار والمجرور فى قوله : « من ناظرى انسجم » ، أو أن يحذفها إذا لم يستطع تقديمها ، كما فعل التطيلى حين حذف المفعول به فقال : « عقد » بدل (عقدها) .

وإنه يحرص فى شعره الجديد على استلهام طريقة الحديث ذات الأنماط الثابتة لأبنية الجمل .

فأما فى الشعر الموشح فإنه يعمل على ألا يحتاج الفعل المضارع هنا إلى شىء ، كما فى قول ابن سناء فى آخر بيته الثانى :

« ونجوم السماء لا تسرى والـدجـى لا يـزول »

دون أن يتجاوز نفى تحركه للزوال ، وقد استعمل المضارع ليوحى بأنه - لنفاد صبره - دائم التطلع إلى زوال الدجى ، وهو دائم الكيد له لا يزول .

أما فى الشعر الحر ، فإذا أراد أن يربط بالفعل المضارع شيئًا ، ذكره بعده فى البيت التالى ، كما فى ذكر السياب « فى ذلك السوق القديم » المتعلقين « بيذوب » ، فى البيت التالى ، وكما فى ذكر البياتى « على طلل دارس » المتعلقين « بيعوج » ، و« قبيل الغروب » المتعلق « بتذوب » فى البيتين التاليين ، وكما فى ذكر بلند « لكى نعيد ...» المتعلقات « بنعود » فى الأبيات التالية .

وكلا وجهى موقفه فى الشعر الجديد ، موافقان فى الوقت نفسه لما تقتضيه الموسيقا المتولد عنها كل من الشعرين الموشح والحر ، فى أبيات القصيدة الواحدة من كل منهما ، من حيث الترابط الخارجى (التضمين) ؛ فإنه ممتنع فى الأول ، ملتزم فى الثانى .

* * *

الفصل الثالث
الزّحافُ والعِلّةُ والضَّرُورة
مَدْخَلٌ

لقد اقتضى اختبار تغير شكل التأثير والتأثر بين عروض الشعر وبنائه النحوى، فى الشعر الجديد عما فى الشعر القديم العمودى – وهو فى الوقت نفسه اختبار لصلابة نظريّة العلاقة بينهما – وَضْع علاقة البيت بالجملة فى الأول، بإزاء علاقة البيت بالجملة فى الآخر، ثم وضع علاقة القافية بالكلمة فى الأول، بإزاء علاقة القافية بالكلمة فى الآخر، انطلاقًا من حاجة ذلك الاختبار إلى وضع عنصر من البناء النحوى بإزاء عنصر من عروض الشعر، يؤثر فيه أو يتأثر به، وهو ما ذكره البحث فى التمهيد.

إنّ ماتمّ بَحْثُه إلى الآن منحصر فى الشكل المطرد لجانبى القصيدة : العروض والبناء النحوى، أى الموافق للتقعيد العروضى والنحوى. ولكنّ لهذين الجانبين شكلًا مغيرًا غير مطرد، اصطُلِح على تسميته فى الجانب الأول (الزحاف والعلة)، وفى الجانب الثانى (الضرورة). وتمام ذلك الاختبار السابق الذكر متعلق بإضافة وضع علاقة الزحاف والعلة (تغيير العروض) بالضرورة (تغيير البناء النحوى) فى الشعر الجديد، بإزاء علاقتهما فى الشعر العمودى، فضلًا عما بينهما من تجارٍ وتجاذب يدعوان البحث إلى هذه الإضافة.

أما التّجارى الذى بين الزحاف والعلة وبين الضرورة، فيتضح مما يأتى :

أولًا – إذا كان نموذج البيت الذى تخرجه الدائرة النظرية، هو المثال المنضبط على وفق علم العروض، كان الزحاف والعلة تغييرًا له يخرجه إلى شكل مخالف لمقتضى علم العروض؛ إذْ إن البيت عبارة عن (تفاعيل) أى مجاميع من المقاطع القصيرة والطويلة، وما الزحاف والعلة إلا تقصير للمقاطع الطويلة أو إدماج للقصيرة فى طويلة، أو حذف لبعض هذه أو تلك أو زيادة عليها.

وإذا كان نموذج الجملة الذى قعّد له النحاة، هو المثال المنضبط على وفق علم النحو، كانت الضرورة تغييرًا له يخرجه إلى شكل مخالف لمقتضى علم النحو؛ إذ إن الجملة عبارة عن كلمات، والضرورة تغيير للكلمة، من حيث بنيتها هى، أو علاقتها بغيرها من كلمات.

ثانيًا – لابد من ظهور الوزن وإمكان إدراكه مع الزحاف والعلة؛ ولذلك كانا عند بعض قدماء علمائنا بمثابة الرخصة فى الفقه، لا يُقْدم عليهما إلا فقيه [1]. إن الفقه المقصود هنا – فيما

(١) راجع العمدة لابن رشيق ١٤٠/١ .

يرى البحث – هو ذوق السَّمْع الخبير الدَّرِب ، لأن الفقيه يعرف الحد الذى إذا تجاوزه خفى الوزن أو التبس . « وجملة ما يجب أن يُعْتَمَد فى اعتبار مجارى النظم ، من جهة ما يزاحف أو يُعَلّ من أسبابه وأوتاده ، أن يُجْعل قانون الاعتبار الصحيح فى ما يجب أن يُؤثر من ذلك أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يَحْسُنُ فى السمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق ، ويوجد مع ذلك كثيرًا مطردًا فى أشعار فصحاء العرب . فيكون حينئذ موافقًا لمجارى كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقًا للنفوس والأسماع »[١] . ولكن ذِكْر كثرة الزحاف والعلة واطرادهما فى شعر العرب ، تحصيل حاصل ؛ إذ إن استحسان ذوق السمع لشىء منهما مبنى على كثرته كثرة أكسبته ألفة لدى السامع حتى ربما كان أفضل من تركه ، وكثرته مبنية على كثرة استعمال الوزن نفسه التى ترسّخه فى السمع بحيث يدركه رغم ما يكون من تغيير[٢] .

ولابد من ظهور المعنى وإمكان إدراكه مع الضرورة ، ولذلك أجرى بعض العلماء عليها القاعدة الأصولية المشهورة « الضرورة تُقدّر بقدرها »[٣] ، إن الشاعر لُغوىٌّ من الطراز الأول ، فهو من ثم خبير بالحدّ الذى إذا تجاوزه خفِى المعنى أو التبس .

ولقد صّرح بعض العلماء بشأن الضرورة ، بجواز « القياس على ما كثر استعماله منها ، وما لم يكثر استعماله فلا سبيل إلى القياس عليه »[٤] ، وصواب هذا الرأى آت من أن كثرة استعمال شىء منها تكسبه ألفة العرف اللغوى نفسه ، فيجوز عندئذ أن يكون لغة خاصة بالشعر[٥] .

ثالثًا – إن اجتماع جملة زحافات وعلل ، فى تفعيلة واحدة أو تفاعيل متوالية ، مُخفٍ للوزن ، ومانع من إدراكه ، ولذا كان عيبًا ذكره قدامة ضمن عيوب الوزن باسم (التَّخْلِيع) ، وقال : « هو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط قائله فى تزحيفه ، وجعل ذلك بنية للشعر كله ، حتى ميّله إلى الانكسار ، وأخرجه عن باب الشعر الذى يعرف السامع وزنه فى أول وهلة ، إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه ، أو يعرضه على العروض فيصح فيه ، فإن ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطّلاوة ، قليل الحلاوة »[٦] .

إن عروض القصيدة أحدُ جانبيها اللذين يقوم بهما بنيانها ، وليس لُغْزًا يستعمل للمعاياة ، وتخليعه على النحو السابق – واسمه دال عليه – يجعله كذلك .

---

(١) منهاج البلغاء لحازم ٢٦٤، وراجع سر الفصاحة للخفاجى ٢٧١ .

(٢) راجع كتاب العروض للأخفش ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٧، ١٦١، ١٦٢، والكافى للتبريزى ١٩، ودراسات نقدية للدكتور سعد مصلوح ١٤٧، وظاهرة الإيقاع فى الخطاب الشعرى للدكتور محمد فتوح أحمد ٦٩٩.

(٣) الأشباه والنظائر للسيوطى ٢٦٩/١.

(٤) ضرائر الشعر لابن عصفور ٣١١.

(٥) راجع الضرورة الشعرية للدكتور محمد حماسة ٥٢٧ – ٥٢٨.

(٦) نقد الشعر ١٨١، وراجع سر الفصاحة للخفاجى ١٨٢– ١٨٣، والموشح للمرزبانى ١٠٩– ١١٠.

وإن اجتماع جملة ضرائر فى كلمة واحدة أو كلمات متوالية، مخف للمعنى، ومانع من إدراكه، ولذا كان مثار دهشة الأصمعى واستنكاره ما نسب إلى أعشى همدان المعدود عنده من الفحول الإسلاميين الكثيرى الشعر، قال: « العجب من ابن دأب حين يزعم أن الأعشى قال:

مـن دعـالـى غُـزَيِّـلـى أربـح الـلـهْ تجـارتُـهْ
وخـضـاب بـكـفـه أسـود الـلـون قـارتـهْ »

ثم قال: « سبحان الله، يحذف الألف التى قبل الهاء فى اسم الله عز وجل، ويسكّن الهاء، ويرفع تجارته، ثم يجوز هذا عنه، ويروى عن مثله ؟... ومع هذا إن (من دعالى) محال؛ إنما يقال من دعا لغزيِّل ومن دعا لبعير ضال »[1].

إن بناء القصيدة النحوى هو جانبها الآخر الذى يقوم به مع عروضها بنيانها، وليس لغزًا يستعمل للمعاياة، واجتماع الضرائر على النحو السابق الذكر يجعله كذلك، وبحسب البحث قَوْل الجرجانى فى بيت مشهور للفرزدق حوى ذلك الأمر: « كَدّ وكدر، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا بأن يقدّم ويؤخر، ثم أسرف فى إبطال النظام، وإبعاد المرام، وصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة، ولكن بعد أن يراجع فيها باب من الهندسة، لفرط ما عادى بين أشكالها، وشدة ما خالف بين أوضاعها »[2].

أما التجاذب الذى بين الزحاف والعلّة وبين الضرورة، فهو أَمْرٌ نبَّه أبو عثمان المازنىّ ابن جنى إليه فزاده توضيحًا لِما رأى من صحته واستمراره.

قال ابن جنى: « اعلم أن البيت إذا تجاذبه أمران: زَيْغُ الإعراب وقُبْحُ الزحاف، فإن الجفاة الفصحاء لايحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب. كذلك قال أبو عثمان، وهو كما ذكر.

وإذا كان الأمر كذلك فلو قال فى قوله: (أَلَمْ يأتيكَ والأَنباء تَنْمِى) (أَلَمْ يأتِكَ والأنباء تنمى) لكان أقوى قياسًا، على مارتبه أبو عثمان؛ ألا ترى أن الجزء كان يصير منقوصًا؛ لأنه يرجع إلى مفاعيل: أَلَمْ يأْتِ مفاعيلُ. وكذلك بيت الأخطل:

كَلَمْعِ أَيدى مثاكيلٍ مسَلّبةٍ يَنْدُبْنَ ضِرسَ بناتِ الدَّهرِ والخُطُبِ

أقوى القياسين على ما مضى أن يُنْشد (مثاكيلَ) غير مصروف، لأنه يصير الجزء فيه من مستفعلن إلى مفتعلن، وهو مطوى، والذى رُوى (مثاكيلٍ) بالصرف. وكذلك بقية هذا.

فإن كان ترك زيغ الإعراب يكسر البيت كسرًا، لا يزاحفه زحافًا، فإنه لابد من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته، وذلك كقوله: (سَماءُ الإلهِ فَوْقَ سَبْعِ سَمائِيا) فهذا لابد من التزام ضرورته؛ لأنه لو قال: سمايا لصار من الضرب الثانى إلى الثالث، وإنما مبنى هذا الشعر على

---

(١) الموشح للمرزبانى ٢٤٩ . (٢) أسرار البلاغة للجرجانى ٢١.

الضرب الثانى لا الثالث وليس كذلك قوله :

أَبيتُ على معارِىَ فاخِراتٍ بِهِنّ مُلَوَّبٌ كَدَمِ العباطِ

لأنه لو قال : معارٍ لما كسر الوزن ، لأنه إنما كان يصير من مفاعلتن إلى مفاعيلن وهو العَصْب . لكن مما لابد من التزام ضرورته مخافة كسر وزنه قوله الآخر :

خريع دَوَادِىَ فى مَلْعَبٍ تَأَزَّرُ طَوْرًا وتُرْخِى الإزارا

فهذا لابد من تصحيح معتلّه ؛ ألا ترى أنه لو أعلّ اللام وحذفها فقال دوادٍ ، لكسر البيت ألبتة . فاعرف إذًا حال ضعف الإعراب الذى لابد من التزامه مخافة كسر البيت ، من الزحاف الذى ترتكبه الجفاة الفحصاء إذا أمنوا كسر البيت ، ويدعه من حافظ على صحة الوزن من غير زحاف ؛ وهو كثير .

فإنْ أَمِنْتَ كَسْرَ البيت اجتنبتَ ضَعْفَ الإعراب ، وإنْ أَشْفَقْتَ مِن كَسْره ألبتة دخلتَ تحت كسر الإعراب »[1] .

إن لوجود القصيدة من حيث جانبا بنيانها ، أربع أحوال ، لا تكون إلا على واحدة منها :

أولاها – تسليم عروضها وبنائها النحوى جميعًا ، وهى الحال التى لم يتجاوزها البحث فيما سبق .

الثانية – تسليم عروضها وتغيير بنائها النحوى (بالضرورة) .

الثالثة – تغيير عروضها (بالزحاف والعلة) وتسليم بنائها النحوى .

الرابعة – تغيير عروضها وبنائها النحوى جميعًا .

وإنما لم يخرج وجودها عن أن يكون على إحدى هذه الأحوال ، لأن جانبى بنيانها ملتبسان ممتزجان – كما سبق ذكره – بحيث لا يكون أحدهما إلا بالآخر ، ولا يخرج أحدهما – بالطبع – عن أن يكون سالمًا أو مغيرًا .

ولقد أشار قدامة إلى ذلك – وإن فرق فى اللغة بين اللفظ والمعنى – فى « نعت ائتلاف اللفظ والوزن » ، و « نعت ائتلاف المعنى والوزن » و « عيوب ائتلاف اللفظ والوزن » ، و « عيوب ائتلاف المعنى والوزن » وغيرها من فصول كتابه[2] .

والذى ذكره ابن جنى فيما سبق من توضيحه لفكرة المازنى ، إنما هو عبارة عن الحالين الثانية والثالثة فقط ، لأنهما وحدهما اللتان يظهر فيهما التجاذب بين الزحاف والعلة وبين الضرورة .

والحقيقة أن أحوال القصيدة كلها لا تخلو من تجاذب جانبيها : العروض والبناء النحوى ، وكل ما هنالك أنّ الشاعر فى الحال الأولى ينجح فى أن يخفى صَنْعته ، وفى الحال الرابعة يفشل ، وفى الحالين الثانية والثالثة يتوسط فينجح فى جانب ويفشل فى آخر ، فيظهر التجاذب .

---

(١) الخصائص ١/٣٣٤- ٣٣٦.

(٢) راجع نقد الشعر ١٦٦، ١٦٧، ٢١٨ ، ٢٢١ .

ولقد صارت أصليّة اعتماد الشعر على التجاذب ، فكرة نقدية مشهورة مسلّمة فى النقد الحديث ؛ إذ تحدث النقاد عن أنّ لعروض الشعر وبنائه النحويّ كليهما قواعد ضابطة أو نظامًا مُتَّبعًا ، وأنّ الزحاف والعلّة فى جانب العروض والضرورة فى جانب البناء النحوى كليهما ، كسر للقواعد أو صَدْعٌ للنظام ، وأن بنيان الشعر أو القصيدة مزاج من ذلك كله معًا ، أى من القواعد الضابطة ومن كسرها ، ومن النظام المتبع ومن صدعه ، فكلاهما فى الحقيقة نظام ، وإن كان أحد النظامين إيجابيًا والآخر سلبيًا ، وبهما معًا حياة الشعر أو القصيدة وإبداعها[1] .

من أجل ذلك كله ، تتبّع البحث ما وقع بكل نوع من أنواع الشعر من الزحاف والعلة ، ومن الضرورة ، ونظر إلى مقدار ما يكشفه الإحصاء من ذلك كله ، فى ضوء المقياس نفسه الذى استعمله منذ البداءة فى قياس طول البيت والجملة كليهما ، وهو عدد التفاعيل ، فوصل إلى الجدول التالى :

نوع الشعر	الشعر الموشح	الشعر العمودى للوشاح	الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	الشعر الحر
عدد التفاعيل	٥٢٢٧	٧٢٦٦	٥٥٧٠	٦٤١٢
عدد الزحافات والعلل	٤٥٤٩	٤٥٧٦	٣٣٨٤	٣٩٨٠
عدد الضرائر	٢٠٨٠	٨٨٠	٦٦٢	٥٥١

يتضح من هذا الجدول أن نسبة استعمال الزحاف والعلة فى كل نوع ، أعلى كثيرًا من نسبة استعمال الضرورة ؛ فقد كانت نسبة استعمال الزحاف والعلة فى الشعر الموشح (٨٧,٠٢٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٦٢,٩٧٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٦٠,٧٥٪) ، وفى الشعر الحر (٦٢,٠٧٪) فى حين كانت نسبة استعمال الضرورة فى الشعر الموشح (٣٩,٧٩٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (١٢,١١٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١١,٨٨٪) ، وفى الشعر الحر (٨,٥٩٪) .

من هذا نفسه يتضح أن نسبة استعمال الشعر الجيد الموشح والحر ، للزحاف والعلة ، أعلى من نسبة استعمال الشعر القديم العمودى لها ، وأن نسبة استعمال الشعر الموشح للضرورة ، أعلى كثيرًا من نسبة استعمال الشعر العمودى عند الوشاح لها ، فى حين كانت نسبة استعمال الشعر الحر لها أقلّ من نسبة استعمال الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر لها .

وفى خلال هذا كله يتضح أن نسبتى استعمال الزحاف والعلة ، والضرورة ، فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر ، تكادان تطابقان نسبتى استعمالهما فى الشعر العمودى عند الوشاح .

---

(١) راجع تحليل النص الشعرى ليورى لوتمان ٦٧، ٧٨، وعلم اللغة والدراسات الأدبية لشبلنر ٦١،٦٢، وظاهرة الإيقاع الشعرى للدكتور محمد فتوح أحمد ٦٨٩، وفى البنية الإيقاعية للدكتور كمال أبو ديب ٩١، والتفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٨٠، وفى بناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة ٤٤٠، والجملة فى الشعر العربى له أيضًا ٩٤.

لابد من الإشارة أولًا إلى أن (معطيات) هذا الجدول يمكنها أن تَفْصِلَ بداءة وعلى وجه العموم فيما اختلف فيه بعض نقاد الشعر الجديد، بشأن استعماله للزحاف والعلة وللضرورة جميعًا.

لقد رأت السيدة نازك الملائكة فى الزحاف مرضًا بغيضًا يصيب التفعيلة، واختلالًا صغيرًا يحب حين لايرد كثيرًا[١]. وقد استنكر ذلك منها الدكتور كمال أبو ديب[٢]، وناقضها الدكتور محمد النويهى؛ إذ جعل من وسائل التخلص من عيوب الشكل العمودى، التوسع فى استعمال الزحاف، وتعدد الأضرب فى القصيدة الواحدة، وهذا الأخير من التوسع فى استعمال العلة[٣].

والحقيقة التى أوضحها الجدول أن الزحاف والعلة لم يكونا بتلك المثابة التى ذكرتها السيدة نازك، عند الشعراء المجددين أنفسهم، لأنّ لهما فى شعرهم الحرنسبة واضحة، وهو ما لاحظه بعض الباحثين[٤].

كذلك قالت السيدة نازك فى استعمال الضرورة: «إنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حريّة لغوية لايملكها الناثر. فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أى شىء فى غير الإطار اللغوى لعصره؟ إن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيريّة الشعر ويبعده عن روحيّة العصر»[٥]، ثم قالت فى حاشية الصفحة نفسها: «هذا رأيى، على الرغم من علمى بوجود باب سماه الألوسى (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر)»[٦].

وخلافًا لذلك رأى الدكتور محمد حماسة فى استعمالها «ضرورة فنّية»[٧]، غير مرتبطة بالوزن والقافية أى ليست أثرًا لإجبار العروض للشاعر عليها حفاظًا على استقامته وسلامته[٨].

والحقيقة التى أوضحها الجدول كذلك أن الضرورة لم تكن بتلك المثابة التى ذكرتها السيدة نازك، عند الشعراء المجددين أنفسهم، فقد كانت لها فى شعرهم الحر نسبة واضحة، وهو ما لاحظه بعض الباحثين[٩].

وإذا وسّع البحث مجال فكرتى السيدة نازك فى استعمال الزحاف والضرورة، ليشمل الشعر

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر ١١١.

(٢) راجع فى البنية الإيقاعية ١٠١.

(٣) راجع قضية الشعر الجديد ١٩١، ١٩٢.

(٤) راجع نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى للدكتور على يونس ٢٠٦.

(٥) قضايا الشعر المعاصر ٣٣٢.

(٦) السابق نفسه، وقد ذكر الدكتور إحسان عباس أن انتقال السياب إلى الشعر الحر كان كذلك ليغنيه عن الاضطرار، راجع كتابه (السياب).

(٧) راجع ظواهر نحوية ٥.

(٨) راجع الضرورة الشعرية ٥٣٦.

(٩) راجع السابق نفسه، وظواهر نحوية ٢٨، وموسيقى الشعر للدكتور شعبان صلاح ٣٣٦، والمؤثرات الإيقاعية للدكتور ممدوح عبد الرحمن ١١٩.

الجديد الموشح ، ولاسيما أنها هى وغيرها من نقاد التجديد ، يستحضرونه وهم يتحدثون عن الزحاف والعلة والضرورة فى الشعر الحر ، ويشبهون كُلًّا منهما بالآخر[١] ، إذا فعل البحث ذلك كان ما أوضحه الجدول كذلك دليلًا لمخالفتها فى هذا الشعر أيضًا ؛ فقد كانت لاستعمال الزحاف والعلة فيه نسبة واضحة ، أشار إليها بعض الباحثين[٢] ، وهو ما فصّله الدكتور غازى بما ذكره من أن الوشاحين أفادوا فى شعرهم الموشح « من فكرة (الزحافات) و(العلة) . واستهوتهم فكرة (المشطور) فى الرجز والسريع ، كما استهوتهم فكرة (المنهوك) فى الرجز والنسرح ... والتزموا فيه ما لايلزم من الزحافات والعلل »[٣] ، ولقد سبق أن الجزء والشطر والنهك ، من علل الأعاريض والضروب عند بعض العروضيين ، وأن أعظم اعتماد تجديد عروض الشعر انطلاقًا من القديم ، إنما كان على الإعلال بنقص تفاعيل وزيادتها ؛ على النحو المذكور ضمن الخصائص العروضية لكل نوع من أنواع أبيات الشعر المتناولة ؛ وقد كانت لاستعمال الضرورة فى هذا الشعر الموشح كذلك نسبة واضحة ، وقد ضمّن بعض الباحثين إشارة إلى ذلك ، بقوله إن الموشحات كانت ثورة على الفصحى[٤] ، وفصل الدكتور الأهوانى جانبًا من ذلك بحديثه عما يصرفنا إليه تقسيم بيت الشعر الموشح إلى أقسامه الكثيرة السابقة الذكر ، من التقسيم الغريب للجمل[٥] .

أما أن نسبة استعمال الزحاف والعلة (تغيير العروض) ، أعلى كثيرًا فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة من نسبة استعمال الضرورة (تغيير البناء النحوى) ، فإنه ربما دلّ على غلبة مذهب (الجُفاة الفُصَحاء) الذى ذكره ابن جنى فيما سبق ، على نظم الشعر ، ولاسيما بعد اشتداد سطوة اللغويين والاتجاه إلى تنقية اللغة من الأخطاء الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، فإن مراجعة أقدم نصوص الشعر توضح أنّ ذلك الشاعر الجاهلى كان جريئًا على تغيير البناء النحوى لتسليم عروض شعره ، مادام المعنى مفهومًا[٦] .

وربما دل على ذلك قول العسكريّ المتوفَّى آخر القرن الهجريّ الرابع ، لمن عاصره من الشعراء : « ينبغى أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربيّة ، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه ؛ وإنما استعملها القدماء فى أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها ، ولأن بعضهم كان صاحب بداية ، والبداية مزلّة ، وما كان أيضًا تُنْقَدُ عليهم أشعارهم ، ولو قد

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر لنازك ٨٧، والعروض وإيقاع الشعر للدكتور البحراوى ٩٩- ١٠١، ونظرة جديدة للدكتور على يونس ٢٠٦.

(٢) راجع نظرة جديدة للدكتور على يونس ٢٠٦ .

(٣) فى أصول التوشيح ٦٥، ٦٦.

(٤) راجع السابق ١١ .

(٥) راجع ابن سناء الملك للدكتور عبد العزيز الأهوانى ١٨٤ .

(٦) راجع تاريخ الشعر العربي للدكتور البهبيتى ٩٤ .

نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنّبوها »[١] .

إنّ قوله هذا يؤكّد ذلك التفسير المقدّم ، ولاسيما أنه قد لوحظ أن « صغار الشعراء وألفافهم هم الذين يتوخّون الصحة النحويّة المطلقة بحيث يحرصون حرصًا بالغًا على ألا يرد فى شعرهم ما يخالف النظام الذى وصفه النحويون » فى حين أن كبارهم أجرأ على مخالفة العلماء ، واقتحام تغيير البناء النحوى[٢] .

ولاريب فى أن الشعراء المتأخرين - ومنهم المجددون جميعًا - لغويون صغار بالقياس إلى المتقدمين .

ولكن هذا البحث يرى إرجاع ظاهرة زيادة نسبة استعمال الزحاف والعلة على نسبة استعمال الضرورة كثيرًا ، إلى اختلاف العلاقة فيهما بين النموذج الأصلى المقعَّد ، وبين تغييره ، ولا سيما أنه قد لوحظ أيضًا أن الشاعر القديم كان جريئًا على استعمال الزحاف والعلة كذلك ما دام الوزن ظاهرًا مُدْرَكًا ، بالقياس إلى الشاعر المتأخّر عليه ، وهو ما فسّره بعض الباحثين بأنه أثر لوضع علم العروض ؛ إذ خضع الشعراء المتأخرون فى نظمهم لما أثبته من أصول [٣] ، وفَسَّره غيرهم بحرص المتأخرين من الشعراء على الزخرفة والتوازن ؛ « فالزحاف المحكم يزيد الجرس إحكامًا ، ويكسبه زيادة فى الدندنة ، بما يضيف إليه من عنصر التنويع . ولكنه يقدح فى هندسة البيت ، ويخل من توازنه - والذى ركبت فى نفسه نزعة المعادلة والتوازن ينفر منه ويأباه . وهكذا فعل المحدثون فيما عدا أمثلة نادرة »[٤] ، ولا يمتنع - فيما يرى هذا البحث - أن يكون وضع علم العروض مُنَبِّهًا لهم إلى هذه الهندسة .

لقد اجتهد الأستاذ محمد العلمى فى بيان أنّ صُورتَى التفاعيل السالمةَ والمُغَيّرةَ كلتَيْهما أَصْل بنفسها ، معتبرة فى وصف عروض الشعر العربى ، ليست إحداهما أصلًا للأخرى ، وأنّ جَعْلَ إحداهما متحوّلة عن الأخرى راجع إلى المقارنة بينهما ، وأن كل ما فى هذا الأمر أن الخليل بن أحمد ، كان محتاجًا إلى أن يختار إحدى الصورتين ليصنع الدائرة التى تكشف ترابط بحورها ، وليبين وَجْه الارتباط بين صورة التفاعيل التى فى الدائرة والصورة الأخرى ، فى الوقت نفسه « وإذا كان الأمر كذلك ، فإن الزحاف والعلة تَحَوُّلات ، وجد الخليل أنها تحدد العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات والأنساق ، بالنظر إلى المبدوء به وهو النظرىّ فيها . والقول بأنها تحولات أَىْ زحافات وعلل ، لايعنى مطلقًا أن غير المتحول (أى غير المزاحف وغير المعلول) من الصور ، وهو النظرى ،

---

(١) كتاب الصناعتين ١٥٦ .

(٢) راجع ظواهر نحوية للدكتور محمد حماسة ٦ .

(٣) راجع قضية الشعر الجديد للدكتور محمد النويهى ١٠١ ، وموسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ٣٠.

(٤) المرشد للدكتور عبد الله الطيب ١٦٦/٢.

هو الأصل، وأن المتحول هو الفرع. بل إن وصفها بالتحولات راجع إلى مقارنة التطبيقى منها بالنظرى. ولو كانت البداية عند الخليل بالتطبيقى، لكان النظرى هو المتحول »[١].

ويدل على صواب هذا الرأى أن فكّ أبحر الدائرة من التفاعيل المُغَيّرة، ممكن كفكّها المعهود من التفاعيل السالمة، وأنّ مراجعة عمل الأخفش وارث علم الخليل، تكشف أنه كان يحاول شيئًا كأنه فكٌّ للأبحر من التفاعيل المغيّرة، بما يجيزه فى تفعيلة بحر، قياسًا على جوازه فى تفعيلة أخيه فى الدائرة[٢].

ثم إن لإنشاد الشعر - مهما كان نوعه - أثرًا فى مداواة تغيير عروضه بالزحاف والعلة. قال حازم: « يجب أن يكون لُمورد الأبيات، قاصدًا إقامة أوزانها، فَضْلُ اعتماد وتوقُّرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمد والإطالة فى ما يكشف مواضع المحذوفات ويتصل بها ليكون ذلك سادًّا مسدّها وجاريًا مجرى البدل منها »[٣]. ومراده أن يراعى المنشد تعويض العروض عما يفقده بالتغيير، باستعمال الوسيلة الممكنة الناجعة، ومن ذلك أن يقف قليلًا على موضع التغيير من مقاطع التفعيلة لكيلا تتداخل مقاطعها فتلتبس بغيرها، كما فى حال علّة خرم ابتداء الطويل مثلًا، ومن ذلك أن يطيل غير الطويل من المقاطع المجاورة لموضع التغيير، كما فى حال زحاف قبض حشو الطويل مثلا، وتوضيح هذا وذاك بملاحظة مايأتى:

(عولن مفاعيلن فعول مفاعلن)

هذه تفاعيل صدر بيت من بحر الطويل، خُرمت أولاها بحذف أول الوتد المجموع، وقبضت ثالثتها بحذف ساكن السبب الخفيف، وكلا هذين التغييرين غير لازم، وقبضت رابعتها كذلك، ولكن هذا التغيير هنا لازم؛ فالتبس هذا الشطر الذى هو صدر بيت من الطويل، بشطر بيت من الكامل، هذه هى تفاعيله:

(مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن)

وقد أُضمرت الأولى والثانية منها، بتسكين الثانى المتحرك، وهو زحاف شائع جدًّا. وليس مِنْ مَنْجىً من هذا الالتباس إلا التَّمَهُّل قليلًا عند (عولن) و(فعول)، وإطالة النطق بالمقطع (عو) من الأولى.

إن هذه الإطالة التعويضية نبر فى الحقيقة، ولقد صار معروفًا للباحثين المحدثين أن للنبر دورًا فى فهم الزحاف والعلة، ثم فى تفسيرهما، بحيث يجب جعله من الأسس التى ينبنى عليها التوازن والتكامل فى الإيقاع[٤].

---

(١) العروض والقافية لمحمد العلمى ١٣٧ .

(٢) راجع كتاب العروض للأخفش ١٥٢ وغيرها .

(٣) منهاج البلغاء ٢٦٠- ٢٦١، وراجع موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ١٦٠ .

(٤) راجع الزحاف والعلة للدكتور أحمد كشك ٣٠٧ .

أما علاقة صورتى البناء النحوى السالمة والمغيرة، فليست بتلك المثابة ؛ فإن الضرورة (تغيير البناء النحوى) خروج لغة الشعر على قواعد لغة النثر المتفاهم بها، قولًا واحدًا لا ثانى له. ومهما يكن فيه أحيانًا من مقاصد إبداعيّة معنوية جمالية، فإنّه إنّما يكون كثيرًا لتسليم العروض، فى حين لايكون الزحاف والعلة كثيرًا لتسليم البناء النحوى.

إنّ هذا البحث لا يستطيع أن ينكر أنّ لتضافر القرائن أثرًا فى فهم المعنى مع الضرورة[١]، يشابه ما لتعويض الإنشاد من أثر فى إدراك الوزن مع الزحاف والعلة، على النحو الذى سيأتى شرحه، غير أنها مشابهة فى المثابة لا فى الدرجة، أى إن أثر تضافر القرائن هناك بمثابة أثر تعويض الإنشاد هنا، غير أنه لايمكن أن يكون فى مثل درجته، فضلًا عن أن فهم المعنى - ولاسيما فى الشعر - أكثر تعقيدًا من إدراك الوزن.

لهذا وذاك كانت نسبة استعمال الزحاف والعلة (تغيير العروض)، أعلى كثيرًا فى كل نوع من أنواع الشعر المتناولة من نسبة استعمال الضرورة (تغيير البناء النحوى).

أما أن نسبة استعمال الزحاف والعلة فى الشعر الجديد، أعلى منها فى الشعر العمودى، فإنه مما يذكره الباحثون على وجه التعميم. من ذلك قول الدكتور إبراهيم أنيس: « لقد اشترط بعض المتأخرين من الوشاحين لتسمية الموشح موشّحًا أن يخرج على الأوزان القديمة »[٢]، مشيرًا إلى ابن سناء الملك؛ فإنه لما قسّم الموشحات التى على أوزان الأشعار قسمين أحدهما ما لايتخلل وزن البيت فيه ما يخرجه عن مطابقة وزن الشعر العمودى، والآخر ما يتخلله مثل هذا، جعل موشحات القسم الأول نسجًا مرذولًا مَخْذولًا[٣].

وعلى هذا النحو كانت ملاحظة السيدة نازك الملائكة شيوع استعمال الزحاف والعلة بالشعر الموشح، ووصفها له بالفوضى والغلط[٤].

وكذلك لاحظ بعض الباحثين « أن بعض شعراء الجديد يشتط أحيانًا فى استخدام الزحاف والعلل إلى حدٍّ يؤدّى إلى اضطراب الموسيقى أو خفوتها وضعفها »[٥]، وهو ما لاحظه باحث آخر وجعله « تَشْويشًا » للنغم العروضى المعروف، مرة[٦]، و« فوضى » فى استعمالات التفعيلات، مرة أخرى[٧].

---

(١) راجع اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ٢٣٧.

(٢) موسيقى الشعر ٢٢٢.

(٣) راجع دار الطراز ٤٤- ٤٦.

(٤) راجع قضايا الشعر المعاصر ٨٧، والموشحات فى بلاد الشام لمقداد رحيم ٣٤٥- ٣٤٧.

(٥) النقد الأدبى وقضايا الشكل لعلى يونس ٥٧.

(٦) راجع الشعر والنغم للدكتور رجاء عيد ٩٩، ١٣٥.

(٧) راجع السابق ١٦٤، وعفت سكون النار للحسانى عبدالله ٢٦.

ولكن هذا البحث يرى حاجة البتّ فى هذه المسألة إلى التمييز بين الزحاف والعلة أوّلًا ، ثم بين علة النقص وعلة الزيادة ثانيًا ، ثم إلىالتمييز فيما يكون من ذلك كله بين بحر وآخر ثالثًا ، لأن فى الحكم العام إخلالًا واضحًا بالدقة العلميّة ، لأنه يغض البصر عمّا لدواعى التمييز السابق ، من آثار خطيرة الشأن ، ربما أفضت إلى نقض ذلك الحكم من أساسه .

وأما أن نسبة استعمال الشعر الموشح للضرورة أعلى كثيرًا من نسبة استعمال الشعر العمودى عند الوشاح لها ، فى حين كانت نسبة استعمال الشعر الحر لها أقل من نشبة استعمال الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر لها ، فإنه مما يذكره الباحثون كذلك على وجه التعميم . من ذلك إشارة الدكتور إبراهيم أنيس إلى اشتراط بعض المتأخرين من الوشاحين لتسمية الموشح موشحًا ، أن يخرج على بعض قواعد اللغة فى ناحية من نواحيه[١] ، قاصدًا ابن سناء الملك القائل فى (الخرجة) (قفل البيت الأخير من الموشحة) : « الشرط فيها أن تكون حجّاجيّة[٢] مِنْ قِبَل السُخْف ، قُزْمانيّة[٣] من قِبل اللَّحْن ، حارّة محرقة ، حادّة منضجة ، من ألفاظ العامّة ولغات الداصّة »[٤] . فإن معنى هذا شيوع استعمال الضرورة فى هذا الشعر وألفتها .

وكذلك أشار الأستاذ أحمد حجازى إلى أن سهولة القافية فى الشعر الحر – الآتية من تنويعها ، وعدم التزام نظام بعينه فيها ، وتسكينها – قد ارتبطت بالتركيبات النحويّة اليسيرة « بعيدًا ما أمكن – عن أنواع الصفة ، وعن الصيغ المهجورة ، والتقديم والتأخير ، وسوى ذلك مما كان يتصرف فيه الشاعر القديم ليطوع جمله ، ويمضى بها مريبة لاقتناص القافية الشاردة »[٥] . فإن معنى ذِكْره البعد عن الصيغ المهجورة والتراكيب المريبة ، الإقلال من استعمال الضرورة .

ولكن هذا البحث يرى حاجة البتّ فى هذه المسألة كذلك إلى التمييز بين أنواع الضرورة . لقد ذكر حازم القرطاجنى فى وجوه احتيال الشاعر ليخرج بيته الذى لايخلو – كما سبق – من أن يكون طويلًا أو قصيرًا أو متوسّطًا ، أنه يضبط لغته «بأَنْ يُبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد فى الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه لا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضًا أو بأن يرتكب فى الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه »[٦] . وهو فى جميع هذه الوجوه من الاحتيال ، إما واقف عند حدود نظام البناء النحوى ، وإما متجاوز لها[٧] . أما حاله الأولى فقد كانت مجال البحث

---

(١) راجع موسيقى الشعر ٢٢٢ .

(٢) نسبة إلى ابن حجاج الشاعر الماجن

(٣) نسبة إلى ابن قزمان إمام شعراء اللهجة (الزجالين) ، وقد سبقت الإشارة إلى مابين الشعرين من صراع .

(٤) دار الطراز ٤٠ والداصةُ اللصوص جمع دائص، وراجع الموشحات فى بلاد الشام لمقداد رحيم ٣٨٣- ٣٨٩ .

(٥) الشعر رفيقى ٦٧- ٦٨ .

(٦) منهاج البلغاء ٢٠٤ .

(٧) راجع السابق ٢٦٩- ٢٧٠ .

فى الفصلين السابقين ، وأما الحال الأخرى فهى مجال هذا الموضع من البحث ؛ ومن ثم أرى أن تقسم الضرورة على وَفْق وجوه الاحتيال التى ضبطها حازم ، أربعة أقسام : ضرورة الترتيب ، وضرورة الإبدال ، وضرورة النقص ، وضرورة الزيادة .

إنها إما أن تكون تغييرًا لترتيب بعض مقاطع الكلام – تقل فتكون مقطعًا واحدًا ربما كان كلمة أو بعض كلمة ، أو تكثر فتكون عددًا من المقاطع ربما كانت جملة أو أكثر ، وبين الحدين درجات – ، وإما أن تكون إبدالًا لبعض مقاطع الكلام من بعض – تقل كذلك أو تكثر أو تتوسّط – ، وإما أن تكون نقصًا لبعض مقاطع الكلام – تقل كذلك أو تكثر أو تتوسط – ، وإما أن تكون زيادة لبعض مقاطع الكلام – تقل كذلك أو تكثر أو تتوسّط .

وليست مزيّة هذا التقسيم منطقيته فحسب ، بل ملاءمته لتقسيم تغيير العروض إلى زحاف وعلة نقص وعلّة زيادة ، وهذا تصديق آخر لما بين الزحاف والعلة وبين الضَّرورة من تجارٍ .

ثم إن ابن عصفور قد قال أول حديثه عن الضرائر : « اعلم أنها منحصرة فى : الزيادة ، والنقص ، والتأخير ، والبدل »[1] ، فكأنه قسمها على ذلك المنهج السابق ، غير أنه لم يُعْنَ بالدقّة الحاسمة فى تصنيف ما جاء به فى كتابه من ضرائر وشواهد ، ولعل هذا أن يكون بسبب كثرتها ، فلقد قال محقق كتابه هذا : « يعتبر هذا الكتاب من أهم ما أُلّف فى هذا الموضع لاحتوائه على كثير من الضرورات الشعريّة واستقصاء مؤلفه لعدد كبير من المصادر فى الحصول على مادة الكتاب ولغزارة الشواهد النحويّة التى يحتوى عليها[2] .

لقد رأى البحث حاجة البتّ فى هذه المسألة إلى هذا التقسيم ، لأن فى الحكم العام هنا أيضًا إخلالًا واضحًا بالدقة العلمية ، لأنه يغض البصر عما لدواعى التقسيم السابق ، من آثار خطيرة الشأن ، ربما أفضت هنا أيضًا إلى نقض ذلك الحكم من أساسه .

لقد كان الجمع بين الزحاف والعلة وبين الضرورة فى هذا الفصل ، لأنهما معًا الشكل غير المطرد لما جُمع بينه وبحث فيما سبق فى الفصلين الأول والثانى ، وتمام اختبار الفرض المُقدم متعلّق بإضافة هذا الشكل لذلك الشكل السابق ، من أجل أن وجود الشعر أو القصيدة مزاج منهما معًا كما سبق ذكره .

ثم أغرى البحث بهذا الجمع بينهما ، ما ثبت بينهما من التجارى والتجاذب الآنفى الذكر .

ولقد كان المنهج الذى سار عليه البحث منذ البدء ، أن يضع عنصرًا من عناصر البناء النحوى – وتمثّله هنا الضرورة – بإزاء عنصر من عناصر العروض – ويمثله هنا الزحاف والعلة – ، يؤثر فيه أو يتأثّر به ، لاختبار الفرض المقدّم . ومقتضى هذا المنهج أن يضع البحث قسمًا من أقسام تغيير البناء النحوى (الضرورة) بإزاء قِسْمٍ ملائم له ، أو – بعبارة أخرى مُتَوَقَّعةٍ – مُجاذِبٍ له من أقسام

(١) ضرائر الشعر لابن عصفور ١٧ .

(٢) ضرائر الشعر ٧ من مقدمة المحقق .

تغيير العروض (الزحاف والعلة) . والحقيقة أن الأمر هنا لايسير على وَفق ما سار عليه فيما سبق ، بحيث يستطيع البحث أن يرى وجود قسم من أقسام تغيير البناء النحوى ، متعلقًا بوجود قسم من أقسام تغيير العروض أو متعلّقًا بعدم وجوده ، فيضع كلاً منهما بإزاء الآخر لما بينهما من علاقة إيجابيّة أو سلبية وثيقة ، رغم أن مقتضى تجاذبهما أن يتعلق وجود أحدهما بعدم الآخر ، فإنَّ مراجعة أحوال وجود القصيدة السابقة الذكر توضح أنّ وجود أحدهما ربما تعلّق بوجود الآخر مثْلَما يتعلّق بعدمه .

من أجل هذا يتناول البحث كل قسم من أقسام كلا التغييرين على حدة ، دون أن يُغْفِل التنبيه على ما يكون بينهما من علاقة .

* * *

تَغْيير العَروض بالزِّحاف

لقد كان نص القصيدة موزونًا من أَجْل أنه عبارة عن مجاميع من المقاطع المرتبة ترتيبًا معينًا كما سبق ، أى عبارة عن التفاعيل المعروفة فى كل بحر من بحور الشعر . وقد شاع بين العروضيين فى حديثهم عن أجزاء التفاعيل ، استعمال (الأسباب) و (الأوتاد) بدل المقاطع السابقة الذكر . ولاستعمالهم هذا أهمية كبيرة هنا ، من أجل ما بنوه عليه من تقعيد ؛ فقد عرّفوا الزحاف بأنه « تغيير مختص بثوانى الأسباب »[١] .

إن هذه الأسباب المذكورة قسمان : الأول - سبب خفيف ، هو عبارة عن حرف متحرك يتبعه حرف ساكن (فيكون مرة مقطعًا طويلًا مغلقًا (ص ح ص) كالذى تؤديه كلمة (قد) ، ويكون مرة أخرى مقطعًا طويلًا مفتوحًا (ص ح ح) كالذى تؤديه كلمة (لا) . والقسم الآخر - سبب ثقيل ، وهو عبارة عن حرفين متحركين متتابعين (فيكون مقطعين قصيرين (ص ح ص ح) كاللذين يُؤديهما الاستفهام (بلمَ) فى وصل الكلام) .

وإنّ الزحاف المذكور نمطان كذلك : « فزحاف يُسْقط ثانى السبب الخفيف ، وزحاف يسكن ثانى السبب الثقيل ، وربما أسقطه »[٢] .

أما النمط الأول من الزحاف فيبقى السبب الخفيف على حرف واحد متحرك (فيكون عندئذ مقطعًا قصيرًا ، أى إن هذا الزحاف يقصِّر المقطع الطويل) .

وأما النمط الثانى فيجعل السبب الثقيل خفيفًا ، على حرف متحرك يتبعه حرف ساكن (فيكون عندئذ مقطعًا واحدًا طويلًا مغلقًا أو مفتوحًا ، أى إن هذا الزحاف يدمج المقطعين القصيرين فى مقطع واحد طويل) .

ومعنى ما سبق فى تعريف هذا النمط الثانى من الزحاف ، من أنه ربما أسقط ثانى السبب الثقيل ، أنه ربما جعله على حرف واحد متحرك (فيكون عندئذ مقطعًا قصيرًا ، أى إن هذا الزحاف يحذف أحد المقطعين القصيرين) ، ولاتخفى دلالة (ربما) هنا على القلة ، وهو الواقع حقًّا ، فسيتضح بعد قليل أنه لم يرد فى مادة البحث هذا الزحاف . إنه لايكون أصلًا إلا فى الكامل - ويُسَمّى وَقْصًا - والوافر - ويُسمى عَقْلًا - وهما أخوا دائرة المؤتلف ، بل إنه فيهما شيء واحد وإن تقدم فى الكامل وتأخّر فى الوافر (تصير متفاعلن فى الكامل بالوقص إلى مفاعِلُنْ ، وتصير مفاعلتن فى الوافر بالَعقْل إلى مفاعتُنْ ، أى إلى الإيقاع نفسه ددن ددن) . وقد رأى أكثر العروضيين أن هذين الشكلين من النمط الثانى من الزحاف ما هما إلا عبارة عن اجتماع ما سبق

---

(١) حاشية الدمنهورى ٤٠ . (٢) العقد الفريد ٢٧١/٦ .

شرحه من (النمط الأول)، و(النمط الثانى) معًا، حدث الثانى أولًا (فصارت متَفاعلن بالإضمار إلى متْفاعلن = مستفعلن، وصارت مفاعلَتن بالعصب إلى مفاعلْتن = مفاعيلن)، ثم حدث النمط الأول ثانيًا (فصارت متفاعلن المضمرة بالخبن إلى مفاعلن، وصارت مفاعلتن المعصوبة بالقبض إلى مفاعتن)، فمن ثم لم ير البحث ما يقتضى الزيادة على النمطين المشروحين سابقًا)[١].

ولقد تتبع البحث ما وقع بكل نوع من أنواع الشعر المتناولة من الزحاف، فوصل إلى أن الشعر الموشح قد استعمله (٢١٤٤) مرة، والشعر العمودى للوشاح (٢٣٤١) مرة، والشعر الحر (٢٥٦٠) مرة.

وبقياس ذلك إلى عدد تفاعيل كل نوع من الشعر المذكور من قبل فى مدخل هذا الفصل، يتضح أن الشاعر المجدد يميل فى شعره العمودى - دون الجديد - إلى استعمال تغيير العروض بالزحاف؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٤٩,٧١٪)، وعند شاعر الشعر الحر (٤٢,٠٢٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (٤١,٠١٪)، وفى الشعر الحر (٣٩,٩٢٪).

وفى هذا دليل لعدم دقة ذلك الحكم العام الذى ذكره بعض الباحثين فيما سبق. ولكن هذا البحث يرى عدم دقة الاستدلال المتعجل بهذه النتيجة، لأن للزحاف - كما سبق - نمطين مختلفين، يرجع اختلافهما إلى اختلاف بحور الشعر المستعملة على النحو التالى فى مادة هذا البحث:

أما الطويل والمديد والبسيط والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمقتضب والمجتث والمتقارب والمتدارك، فقد استعملت النمط الأول من الزحاف وحده تقريبًا:

صارت فعولن إلى فعول ومفاعلين إلى مفاعلن، بالقبض، ومفاعيلن إلى مفاعيل بالكف، فى الطويل[٢]، وصارت فاعلاتن إلى فعلاتن وفاعلن إلى فعلن، بالخبن، وفاعلاتن إلى فاعلات بالكف، فى المديد[٣]، وصارت مستفعلن إلى متفعلن وفاعلن إلى فعلن بالخبن، ومستفعلن إلى مستعلن بالطى، فى البسيط[٤]، وصارت مستفعلن إلى متفعلن بالخبن، وإلى مستعلن بالطى، فى الرجز[٥]، وصارت فاعلاتن إلى فعلاتن بالخبن، وإلى فاعلات بالكف، فى الرمل[٦]، وصارت

(١) راجع الكافى للتبريزى ٥٣، ٦٤، والعيون الغامزة للدمامينى ٨٢، ٨٣، ٨٤.
(٢) راجع الكافى للتبريزى ٢٦.
(٣) راجع السابق ٣٦.
(٤) راجع السابق ٤٣.
(٥) راجع السابق ٨٠.
(٦) راجع السابق ٨٧.

مستفعلن إلى متفعلن ومفعولات إلى معولات بالخبن، ومستفعلن إلى مستعلن ومفعولات إلى مفعلات بالطى، فى السريع[١]، وكذلك فى المنسرح[٢]، وصارت فاعلاتن إلى فعلاتن ومستفع لن إلى متفع لن بالخبن، وفاعلاتن إلى فاعلات بالكف، فى الخفيف[٣]، وصارت مفعولات إلى معولات ومستفعلن إلى متفعلن بالخبن، ومفعولات إلى مفعلات ومستفعلن إلى مستعلن بالطى فى المقتضب[٤]، وصارت مستفع لن إلى متفع لن وفاعلاتن إلى فعلاتن بالخبن، وفاعلاتن إلى فاعلات بالكف، فى المجتث[٥]، وصارت فعولن إلى فعول بالقبض، فى المتقارب[٦]، وفاعلن إلى فعلن بالخبن، فى المتدارك[٧].

وأما الوافر والكامل فقد استعملا النمط الثانى من الزحاف وحده تقريبًا :

صارت مفاعلتن إلى مفاعلْتن بالعصب، فى الوافر[٨]، وصارت متفاعلن إلى متْفاعلن بالإضمار، فى الكامل[٩].

ومن ثم يرى البحث وجوب مراعاة اختلاف بحور الشعر فى رصد زحاف كل نوع من أنواع الشعر المتناولة، وهذا ما صنعه، فوصل إلى الجدول التالى :

الزحاف / البحور		الطويل	المديد	البسيط	الوافر	الكامل	الرجز	الرمل	السريع	المنسرح	الخفيف	المقتضب	المجتث	المتقارب	المتدارك	المجموع
فى الشعر الموشح	عدد التفاعيل	٢٩١	٨٢	١٩٤٥	-	١٨٥	٥٢٤	٣٧٨	٨٩٤	٣٧٥	٣٦٨	٨٧	٨٥	-	-	٥٢٢٧
	زحافها	٤٤	١٥	٦٨٩	-	١٢٧	٢٦٣	١٧٤	٤٣٧	٢١٩	١٤٨	٤٣	٢٥	-	-	٢١٤٤
فى الشعر العمودى للوشاح	عدد التفاعيل	٤٨٨	١٦٨	٢٨٥٤	-	٣٦٠	٧٤٤	٣٧٢	١٢٦٠	٦٩٨	٢٦٦	٤٠	١١٦	-	-	٧٣٦٦
	زحافها	١٠٩	٧٢	١٣٦٧	-	١٢٨	٤١١	١٣٦	٦٦٦	٥٥٤	١٤٤	٢٠	٥٥	-	-	٣٦١٢
فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	عدد التفاعيل	١١٢	-	٤٩٦	١٣٨	٢٢٥٤	٢٣٦	٥٧٤	٣٦٠	-	٢٠	-	-	١١٣٦	١٤٤	٥٥٧٠
	زحافها	٤٦	-	٢١١	٨٩	١٠٨٣	١٤٢	٢٢٩	٢٤٦	-	١٤	-	-	٢٥٥	٣٦	٢٣٤١
فى الشعر الحر	عدد التفاعيل	١٥٤	-	٦٠٥	١١٦	٢٢٧١	٢٨٤	٦٠٤	٣٢٦	-	٢٩٧	-	-	١٤٨٢	١٧٣	٦٤١٢
	زحافها	٤٩	-	١٨٧	٧٠	١٢٢٧	٢٠٨	٢٢٢	١٦٣	-	١٩٣	-	-	١٩٠	٥١	٢٥٦٠

---

(١) راجع السابق ٩٩ .
(٢) راجع السابق ١٠٥ .
(٣) راجع السابق ١١٣ .
(٤) راجع السابق ١٢٠ – ١٢١ والمعروف فى علم عروض الشعر العمودى – على ندرة هذا البحر فيه – التزام طى مستفعلن، ولكن الشعر الموشح خبنها مرة وطواها أخرى، فخرج بهذا على معهود الشعر العمودى، فأما شعر الوشاحين العمودى فلم يبق له من مستفعلن بعد إعلالها بالنقص – كما سيأتى – ما يزاحفه .
(٥) راجع السابق ١٢٣ .
(٦) راجع السابق ١٣٤ .
(٧) راجع السابق ١٣٩ .
(٨) راجع السابق ٥٣ .
(٩) راجع السابق ٦٤ .

يتضح من هذا الجدول أن نسبة زحاف الطويل فى الشعر الموشح (١٤,٩٦٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٣٢,٥٨٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٤١,٠٧)، وفى الشعر الحر (٣١و٨١٪) ، وأن نسبة زحاف المديد فى الشعر الموشح (١٨,٢٩٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٤٢,٨٥٪) ، وأن نسبة زحاف البسيط فى الشعر الموشح (٣٥,٤٢٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٤٤,٣٩٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٤٢,٥٤٪) ، وفى الشعر الحر (٣٠,٩٦٪) ، وأن نسبة زحاف الوافر فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر (٦٤,٤٩٪) ، وفى الشعر الحر (٦٠و٣٤٪) ، وأن نسبة الكامل فى الشعر الموشح (٦٨و٦٤٪) وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٤٩,٢٣٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٤٦٪) ، وفى الشعر الحر (٥١,٧٥٪) ، وأن نسبة زحاف الرجز فى الشعر الموشح (٤٩,٢٥٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٥٥,٢٤٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٦٠,١٦٪) ، وفى الشعر الحر (٧٣,٢٣٪) ، وأن نسبة زحاف الرمل فى الشعر الموشح (٣٢,٨٠٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٣٦,٥٥٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٣٩,٨٩٪) ، وفى الشعر الحر (٣٦,٧٥٪) ، وأن نسبة زحاف السريع فى الشعر الموشح (٤٨,٨٨٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٥٢,٨٥٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٦٨,٣٣٪) ، وفى الشعر الحر (٥٠٪) ، وأن نسبة زحاف المنسرح فى الشعر الموشح (٥٨,٤٠٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٧٩,٣٦٪) ، وأن نسبة زحاف الخفيف فى الشعر الموشح (٤٠,٢١٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٥٤,١٣٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٧٠٪) ، وفى الشعر الحر (٦٤,٩٨٪) ، وأن نسبة زحاف المقتضب فى الشعر الموشح (٤٩,٤٢٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٥٠٪) ، وأن نسبة زحاف المجتث فى الشعر الموشح (٤١,١٧٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٤٧,٤١٪) ، وأن نسبة زحاف المتقارب فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر (٢٢,٤٤٪) ، وفى الشعر الحر (١٢,٨٢٪) ، وأن نسبة زحاف المتدارك فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر (١٨,٠٥٪) ، وفى الشعر الحر (٢٩,٤٧٪) .

إن الشاعر المجدد يميل فى شعره الجديد الموشح إلى النمط الثانى من الزحاف ؛ فقد كانت نسبة زحاف الطويل والمديد والبسيط والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمقتضب والمجتث ، فى شعره الموشح ، أقل منها فى شعره العمودى ، لأن زحافها من النمط الأول كما سبق ؛ وكانت نسبة زحاف الكامل فى شعره الموشح ، أكثر منها فى شعره العمودى ، لأن زحافه من النمط الثانى كما سبق أيضًا .

وإنما كان ذلك كذلك ، ليتوصل إلى إكثار المقاطع الطويلة التى يستطيع المغنى معها – ولا سيما المفتوحة منها – رفع صوته وإرساله إلى غايته مزخرفًا .

لقد ذكر الدكتور إبراهيم أنيس ما يكون فى إنشاد الشعر من زيادة ضغط المقاطع المنبورة

وإطالة زمن نطق البيت ، ثم قال : « يظهر طول المقطع المنبور فى الشعر عنه فى النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد ، ففى قول المتنبى :

باد هواك صبرت أم لم تصبرا   وبكاك إن لم يجر دمعك أو جرى

نلحظ أننا عند إنشاد هذا البيت ، نطيل ألف المد فى كلمة (باد) و(هواك) و(بكاك) وهى فى كل كلمة من هذه الكلمات موضع النبر ، أكثر من قدرها حين تقع فى كلام منثور أو حين يقرأ البيت كما يقرأ النثر »[1] .

ولا ريب فى أن الموسيقا (الغناء) الجائشة فى عقل الشاعر ، هى التى توجهه إلى ذلك ، فيخرج مقاطع تفاعيل شعره ، على وفقها ، وهو ما فعله هنا كما يتضح فيما يأتى :

هذا نموذج مزدوج لابن عربى ، قصيدتان من المديد ، من شعريه العمودى والموشح ، قال فى الأولى من العمودى :

« أنا سرُّ السر قد عدلت   همتى عن موقف الهمم

أنا نور النور قد برزت   بوجودى ذرة الظلم »[2]

وقال فى الأخرى من الموشح :

« حاز مجدًا سنيّا

من غدا لله برا تقيا

بقديم العنايه

لرجال الولايه

لاح نور الهدايه

لاح شيًّا فشيّا

حين خروا سجدًّا وبكيا »[3]

ففى حين حرص فى شعره العمودى على الموازنة بين الزحاف والتسليم مائلًا إلى الزحاف قليلًا ، حرص فى موشحه على التسليم ، ولا يخفى أنه استطاع فى الأخير أن يستفيد من المقاطع الطويلة الكثيرة - من جراء تسليم التفاعيل - بروزًا واضحًا لحروف المد :

(حاز مج = فاعلن ، دًا سنيّا = فاعلاتن ، لاه بر = فاعلن ، رًا تقيا = فاعلاتن ، لاح نو = فاعلن ، لاح شى = فاعلن ، يًّا فشيا = فاعلاتن ، حين خروا = فاعلاتن) .

وهذا نموذج مزدوج آخر لابن سهل ، قصيدتان من المنسرح ، من شعريه العمودى والموشح ، قال فى الأولى من العمودى :

« وهل مطيق على النوى جلدًا   صب لغير الغرام ما خلقا

---

(١) موسيقى الشعر ١٦٨ .   (٢) ديوانه ٥ .

(٣) ديوانه ٨٩ = ٢/٢٦٧ .

أحبتي ما الذي أضر بكم   قربي بعد النوى لو اتفقا »[١]

وقال في الأخرى من الموشح :

« يا ساقيًا لا وقيت فتنته
حوى شفيف الكؤوس صورته
فمثلت ثغره ووجنته
هذا حبابًا في الكأس معتدلا
وذا رحيقًا يطوى الزجاج علا   كوكب »[٢]

ففي حين آثر زحاف جميع تفاعيل شعره العمودي تقريبًا ، آثر تسليم بعض تفاعيل شعره الموشح ، ليستفيد مما يخرج عن ذلك من مقاطع طويلة :

(يا ساقيًا = مستفعلن ، هذا حبا = مستفعلن) .

وهذا نموذج آخر للتطيلي ، من الكامل ، قصيدتان من شعريه العمودي والموشح ، قال في الأولى من العمودي :

« صب له في كل عضو مدمع   هجع الخلي وليله ما يهجع
لعب الفراق بصبره وعزائه   لعبًا يريث الجد فيه ويسرع »[٣]

وقال في الأخرى من الموشح :

« يا من كتمت غرامه   حتى أضر بي الغرام
والى العذول ملامه   والصب يؤلمه الملام
هلا رعيت ذمامه   والحب أيسره ذمام »[٤]

ففي حين مال في شعره العمودي إلى تسليم التفاعيل ، وازن بين زحافها وتسليمها في شعره الموشح[٥] ، وقد استفاد من المقاطع الطويلة الناتجة عن الزحاف ، إبراز حروف المد في مثل قوله :

(يا من كتم = متفاعلن ، والى العذو = متفاعلن) .

وإن الشاعر المجدد يميل في شعره الجديد الحر إلى النمط الأول من الزحاف ؛ فقد كانت نسبة زحاف الرجز والمتدارك ، في شعره الحر ، أكثر منها في شعره العمودي ، لأن زحافهما من النمط الأول كما سبق ؛ وكانت نسبة زحاف الوافر في شعره الحر أقل منها في شعره العمودي ، لأن زحافه من النمط الثاني كما سبق أيضًا .

وإنما كان ذلك كذلك ، ليتوصل إلى إكثار المقاطع القصيرة التي تسرع بحركة القصيدة إلى

---

(١) ديوانه ٢٥٣ .   (٢) ديوانه ٣١٦ = ٢/٢١٩ .
(٣) ديوانه ٧٨ .   (٤) السابق ٢٦٠ = ١/٢٥٩ .
(٥) ربما أدى استعمال طريقة الحديث في نطق الموشح ، إلى الميل إلى مزاحفة بعض التفاعيل غير المزاحفة ، كما إذا قال المغني : لِه الملام ، سَرْه ذمام = متْفاعلان .

مثل ما صارت عليه الموسيقا الحديثة من سرعة الإيقاع .

قال الفارابى : « قد يعرض فى الأقاويل الموزونة أن تكثر سواكنها ، فينقص بعضها ، فيقوم ذلك مقام الحث فى الإيقاعات ، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت ، أو الإدراج »[١] .

وقال الأخفش : « أما المتقارب فذهاب نون فعولن فيه أحسن ، لأن أجزاءه كثرت ، وهو شعر توهموا به الخفة ، وأرادوا فيه سرعة الكلام ، وأنت تجد ذلك إذا أنشدته ، فكان ذهاب النون فيه أحسن »[٢] .

إن الذى أشار إليه الأخفش ، زحاف من النمط الأول ، وفى كلامه عنه ملاحظة منه لسرعة إيقاع الشعر معه ، وهو ما يريده الشاعر المجدد لشعره الحر[٣] .

أما قول الفارابى فيقيس إيقاع الشعر إلى إيقاع الموسيقا ، ولقد صار إيقاع الموسيقا الجديدة أكثر سرعة ، ولا ريب فى أنه جاش بعقل الشاعر أولاً ، فوجهه إلى أن يخرج مقاطع تفاعيل شعره على وفقه ، كما يتضح فيما يأتى :

هذا نموذج مزدوج للفيتورى ، من الرجز ، قصيدتان ، إحداهما (قطرة ضوء) من شعره العمودى ، والأخرى (العودة إلى أرض الغربة) من شعره الحر ، قال فى الأولى :

« نحن الذين نقطر الضوء
بأجفان الرمم ..
يا كم تكحلنا بليل
وتدثرنا بهم !!
وكم مشينا فوق شوك اليأس
من نجم لنجم »[٤]

وقال فى الأخرى :

« أحلم أننى لقيته
وأننا تعانقنا
وأننى غفوت فى قصر
النعاس الخشنِ
هنيهة على ذراع وطنى

---

(١) كتاب الموسيقى الكبير ١٠٨٩ - ١٠٩٠ .

(٢) كتاب العروض ١٦٤ .

(٣) راجع العروض وإيقاع الشعر للدكتور سيد البحراوى ٥٦ - ٥٧ .

(٤) ديوانه ١/١٧٤ - ١٧٥ . ندّ من الشاعر في قافية البيت الأخير عَيْبُ التَّحْريد ؛ إذ خرجت أُخْرَى التفاعيل من (مستفعلن) الصحيحة ، إلى (مستفعلانْ) المُذَيَّلة .

وأنني ..
وأنني ..
يا أيها العائد من غربته
يا وطني »[١] .

ففي حين غلب عليه في شعره العمودي تسليم التفاعيل، بحيث لم يتجاوز المزاحف منها نصف السالم، غلب عليه في شعره الحر زحاف التفاعيل، بحيث لم يكد السالم منها يتجاوز ربع المزاحف، بل لقد كان يزاحف التفعيلة الواحدة أحيانًا زحافين، وهو ما لم يحدث بشعره العمودي، كما في (ع وطني = متعلن، المخبونة المطوية أي المخبولة)، مما زاد سرعة إيقاع شعره الحر زيادة واضحة جدًّا.

ولقد كان هذا منه مناسبًا جدًّا؛ إذ حديثه عن حلمه، والأحلام سريعة المثول سريعة الفناء، وأنه غفا « هنيهة »، فضلًا عما في كثرة الزحاف من عون على إدراك الموسيقا الجديدة السريعة الإيقاع، فليس ثم شيء مما رآه فيها بعض الباحثين من « شناعة الإيقاع »[٢]، لأن هذا الوصف لا يضعها في سياقها في حين أن « الشرعية الوحيدة التي يبرر وصف نمط ما بها يجب أن تعتمد مقياسًا لها مدى الحرية التي يسمح بها كل نمط لتحقيق تفاعل بنيوي بين حركة الإيقاع والحركة الداخلية للعمل الشعري »[٣] .

ومن الجدير بالذكر هنا أن بعض النقاد قد رأى في شيوع خبن مستفعلن في الشعر وتحويلها إلى (متفعلن = مفاعلن)، ظاهرة خاصة، وراح يبحث لها عن تفسير، ففسرها الدكتور لويس

---

(١) ديوانه ١/٦٤٠ .
(٢) راجع قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ١١١ .
(٣) في البنية الإيقاعية للدكتور كمال أبو ديب ٨٥، ومما يزيد هذه الفكرة والتي قبلها بيانًا تفقُّد زحاف الرجز في الموشح، وقد كان أقل منه في شعر الوشاحين العمودي، حرصًا من الوشاح على المقاطع الطويلة كما سبق ذكره. هذا نموذج مزدوج لابن سهل من الرجز، قال في قصيدته من الشعر العمودي :

« وداع قلب أزفا ... وعاشق على شفا
جاء بقلب سالمٍ ... فسله كيف انصرفا » ... ديوانه ٢٤٢ .

وقال في قصيدته من الشعر الموشح :

« لاموا فلما أن بدا
قالوا وخروا سجّدا
دعوا المعنى للردى
فهو بما يلقى حرى ... والله ما فُتنا
إلا بأبهى منظرٍ » ... ديوانه ٢٩٠ = ٢/١٩٠ .

ففي حين غلب على شعره العمودي زحاف التفاعيل، غلب على شعره الموشح تسليمها، ولا تخفى استفادته من ذلك في موشحه بروز المقاطع الطويلة، الذي مكنه من أن يجد منافذ للمد (لاموافلم = مستفعلن ، =

عوض بتأثر شعراء الشعر الحر (بالإيامب) أو (الرجز الإنجليزى) كما سماه ، وفسرها الاستاذ الحسانى عبد الله بأن اهتمام شاعر الشعر الحر بالتفعيلة يفوق اهتمام الشاعر القديم بها ، لزوال الشطر فى الشعر الحر ، ومن هنا وضح الفرق بين الصور الثلاث لتفعيلة الرجز (مستفعلن ، متفعلن ، مستعلن) ، فابتعد عن (مستعلن) ثم أدرك أن (مستفعلن) تصنع نغمًا قريبًا من الكامل ، فلم يبق إلا (متفعلن = مفاعلن) التى راح يكررها كثيرًا ؛ إذ وجدها تتمتع بتجانس تام ، وتوفر له الإحساس بالاتساق ولا سيما أنها تنقسم إلى قسمين متساويين .

ولقد علق الأستاذ على يونس على ذلك قوله : « تفسير (الحسانى) وتفسير الدكتور (عوض) مبنيان على افتراض أن (مفاعلن) فى الشعر الجديد ، أكثر منها فى القديم ، وهو افتراض لا دليل عليه ، بل إن الأمثلة الكثيرة من الرجز القديم والجديد تدعونا إلى الشك فيه ، وعلى أية حال فمن المستبعد فى رأيى أن يكون الشعر العربى قد تأثر بالشعر الإنجليزى من الناحية العروضية تأثيرًا مباشرًا ، لأن الشعرين يختلفان من ناحية الوزن اختلافًا جذريًا »[1] .

أما افتقاد ملاحظة الناقدين للدليل ، ففيما أثبته إحصاء هذا البحث علاج لذلك ، وأما تفسير الدكتور لويس فقد رده الباحث ، وأما ذكر الأستاذ الحسانى لاهتمام الشاعر فى شعره الحر بالتفعيلة اهتمامًا يوجه معاملته لها ، فملاحظة سديدة يؤكدها هذا البحث فى مواضع مختلفة ، وأما ابتعاده عن (مستعلن) المطوية ، فغير صحيح ، وكل ما هنالك أن استعماله (متفعلن = مفاعلن) المخبونة أكثر .

وأما أنه أكثر من (متفعلن = مفاعلن) لأنه لم يبق من نغم الرجز - بعد ترك (مستفعلن) للكامل المضمر - سواها ، ولتجانسها واتساق مقاطعها ، فملاحظة لا تتم إلا بالقول بميل الشاعر المجدد إلى المقاطع القصيرة فى شعره الحر خاصة ، بدليل كثرة (مستعلن) وعدم ابتعاده عنها ، خلافًا لما رآه الأستاذ الحسانى .

هذا نموذج مزدوج للسياب ، قصيدتان إحداهما (صائدة) من شعره العمودى ، والأخرى (هدير البحر والأشواق) من شعره الحر ، كلتاهما من الوافر ، قال فى الأولى :

« ولما أن رأتنى بادرتنى
بأنظار لقيت بها العذابا
وجاذبت الرفيقة ساعديها :
فأذعنت انعطافًا وانجذابًا
وكان تهامس فارتاع قلبى

= ما أن بدا = مستفعلن ، قالوا وخر = مستفعلن ، رواسجدا = مستفعلن ، نى للردى = مستفعلن ، يلقى حرى = مستفعلن ، والله ما = مستفعلن ، إلابأب = مستفعلن ، هى منظر = مستفعلن) .

(١) النقد الأدبى وقضايا الشكل ١٣٢ .

وأغرق فى الظنون وقد أصابا
أجالت طرفها فرأت فراشًا
ينيل الريح أجنحة رطابا » [(١)]

وقال فى الأخرى :

« ونحن نسير ، والدنيا تسير وتقرع الأبوابْ
فتوقظ من رؤاه القلب : ذاك عدوك الزمن
تدور رحاه .. كم ستظل تخفق ؟ هاهم الأصحاب
تراب منه تمتلئ الدروب وتشرب الدمن ! » [(٢)]

ففى حين غلب عليه فى شعره العمودى زحاف التفاعيل بحيث كانت المزاحفة منها ضعف السالمة ، غلب عليه فى شعره الحر تسليمها بحيث تجاوزت السالمة منها ضعف المزاحفة ، وما ذلك إلا لما يضيعه الزحاف على الشعر الحر من المقاطع القصيرة الملائمة له على النحو السابق ذكره[(٣)] .

ولكن نسبة زحاف الطويل والبسيط والرمل والسريع والخفيف والمتقارب ، فى شعره الحر ، أقل منها فى شعره العمودى ، على رغم أن زحافها من النمط الأول ، ونسبة زحاف الكامل فى شعره الحر أكثر منها فى شعره العمودى ، على رغم أن زحافه من النمط الثانى ، وجميع هذا يحتاج حقًّا إلى تفسير .

إن الذى يراه هذا البحث أن ندرة استعمال الشعر الحر للأبحر الممتزجة التفاعيل ، هى سبب قلة زحافها بالقياس إليه فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر . إن زحافها من النمط الأول حقًّا الذى يزيد سرعة إيقاع الشعر على وفق ما يطمح إليه الشاعر فى شعره الحر كما سبق ، غير أنه لا ريب أيضًا فى أن استعمال الزحاف يتأثر بمقدار استعمال البحر نفسه ، وكثرة ذلك من كثرة هذا ، التى تبنى له فى الأسماع ألفة يعتمد عليها الزحاف ؛ إذ لن يخشى الشاعر المجدد عندئذ من خفاء الوزن .

هذا نموذج مزدوج للسياب ، من الطويل ، قصيدتان ، إحداهما (المساء الأخير) من شعره العمودى ، والأخرى (ها .. ها .. هوه) من شعره الحر ، قال فى الأولى :

« أطرت عصافير الربى حين غردت
كأن بتغريد العصافير مقتلى

---

(١) ديوانه ٣١٨/٢ .   (٢) ديوانه ٢٣٣/١ .

(٣) تجدر الإشارة هنا إلى أثر التزام الشعر العمودى للزحاف فى تفعيلتى العروض والضرب ، فى علو نسبته منه ، فى حين لا يلتزم الشعر الحر شيئا من ذلك . أما الشعر الموشح - وإن لم يقع فى نماذج البحث من الوافر - فإنه لا يكاد يلتزم فى كل بيت من التغيير ما فى غيره من قصيدته ، إلا فى تفعيلة الضرب ، وما يكون فى قفل كل بيت ، لأنه له فى الحقيقة بمثابة الضرب .

رأيت بها شبهًا بدهر مجنح
فأبغضت أشباه العدو المنكل » [(١)]

وقال فى الأخرى :

« تنامين أنت الآن والليل مقمر
أغانيه أنسام وراعيه مزهر ،
وفى عالم الأحلام ، من كل دوحة
تلقّاك معبر
وباب غفا بين الشجيرات أخضر »[(٢)] .

ففى حين قارب عدد التفاعيل المزاحفة فى شعره العمودى عدد السالمة ، لم يكد عدد المزاحفة فى شعره الحر يتجاوز ثلث السالمة . ولقد كانت هذه القصيدة مثلًا باكورة استعمال الشعر الحر لبحر الطويل ، قال بعض الباحثين : « أول من نظم منه الشاعر (بدر شاكر السياب) ونظم منه قصيدته (ها .. ها .. هوه) ... وقد أجريت محاولات كثيرة حول النظم من هذا البحر ولكن لم تستمر »[(٣)] .

وإنما كان ذلك كذلك من أجل أن فى الأبحر الممتزجة عسرًا وبطئًا إيقاعيًا راجعًا إلى كسر توالى مجاميع المقاطع المتشابهة ، ولهذا كانت الأبحر الصافية أيسر وأسرع وقعًا بالقياس إليها ، فآثرها المجددون فى شعرهم الحر خاصة ليفرغوا لبناء حركة القصيدة فيه على وفق الموسيقا الجديدة ، ويتمكنوا منه[(٤)] .

أما قلة زحاف الرمل والمتقارب فى الشعر الحر عنه فى الشعر العمودى لشعراء الشعر الحر ، فتصرف عروضى تلقائى – وربما كان دون وعى – لتمييز الرمل عن الرجز أخى دائرته ، والمتقارب عن المتدارك أخى دائرته كذلك .

لقد سبق ذكر كثرة زحاف الرجز والمتدارك فى الشعر الحر عما فى الشعر العمودى لشعراء الشعر الحر ، كما سبق ذكر اهتمام المجددين فى شعرهم الحر – دون العمودى – بالتفعيلة ، بعدما صارت وحدها موطن التشابه بين أبيات القصيدة الواحدة ، ويذكر البحث هنا أن كثرة زحاف تفاعيل الرمل فى الشعر الحر تفضى به إلى الالتباس بالرجز :

إننا إذا رددنا هذه التفاعيل : (فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن) ، لم يعد أن يستقبلها السمع هكذا : (... تن فعلا / تن فعلا / تن فعلا / تن فعلا ...= ... مستعلن /

---

(١) ديوانه ١٥٨/٢ .
(٢) السابق ٦٣٥/١ .
(٣) الجديد فى العروض لعلى حميد خضير ١٨٥ ، ١٨٦ .
(٤) راجع قضايا الشعر المعاصر لنازك ٨٠ – ٨١ ، والتفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٨٥ .

مستعلن/ مستعلن/ مستعلن ...) والطى الذى فى مستعلن فى الرجز كثير كما سبق فى الشعر الحر.

أما إذا رددنا هذه التفاعيل : (فاعلاتن /فاعلاتن / فاعلاتن /فاعلاتن /فاعلاتن)، لم يخرج بها السمع إلى : (... تن فاعلا / تن فاعلا / تن فاعلا / تن فاعلا ... = ... مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن ...)، لأن تفعيلة الرجز لا تكاد تسلم فى الشعر الحر.

أما فى الشعر العمودى فإن تكرار البيت ذى الطول المعين والصورة الخاصة للعروض والضرب، كفيل بأن يصرف عن السمع اشتباه الرمل بالرجز(١).

هذا نموذج مزدوج لبلند، من الرمل، قصيدتان، الأولى (موت شاعر) من شعره العمودى، والأخرى (غصن وصحراء ومظفر) من شعره الحر، قال فى الأولى :

« أسلم الرأس لكفيه خذولًا
وتمطت بازدراء
شفتاه
خنقت بسمته دنيا أسى
كنهار شرب الغيم سناه »(٢)

وقال فى الأخرى :

« أصحيح يا مظفر
أن غصنًا طمرته الريح فى الصحراء
رغم الريح والصحراء
أخضر ...؟!
أصحيح
ما روته الريح :
أن البرد فى صحراك ملعون
فلن تحيا غصون
فى صحارى كل ما فيها منون »(٣)

ففى حين غلب عليه فى شعره العمودى زحاف التفاعيل معتمدًا على البيت المكرر كما هو، الوافى المحذوف العروض المقصور الضرب، بحيث لا يلتبس بالرجز ألبتة، غلب عليه فى شعره الحر تسليم التفاعيل خشية انصراف السمع إلى الرجز.

---

(١) راجع فى مسألة أثر بيت الشعر العمودى فى تقبل تغيير بعض مقاطع التفاعيل، فى البنية الإيقاعية للدكتور كمال أبو ديب ٣٨٩ .

(٢) ديوانه ١٠١ .

(٣) ديوانه ٣٩٧ - ٣٩٨ .

ويذكر البحث هنا كذلك أن كثرة زحاف المتقارب فى الشعر تفضى به إلى الالتباس بالمتدارك : إننا إذا رددنا هذه التفاعيل : (فعول / فعول / فعول / فعول / فعول / فعول) ، لم يبعد أن يستقبلها السمع هكذا : (... ل فعو / ل فعو / ل فعو / ل فعولن = ... فعلن / فعلن / فعلن / فعلن ...) والخبن الذى فى فعلن كثير فى المتدارك فى الشعر الحر كما سبق.

أما إذا أردنا هذه التفاعيل : (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعو ...) ، لم يخرج بها السمع إلى : (... لن فعو / لن فعو / لن فعو / لن فعو ...= ... فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن ...) ، لأن تفعيلة المتدارك لا تكاد تسلم فى الشعر الحر.

أما فى الشعر العمودى فإن تكرار البيت ذى الطول المعين والصورة الخاصة للعروض والضرب ، كفيل كذلك بأن يصرف عن السمع الاشتباه.

هذا نموذج مزدوج لصلاح ، من المتقارب ، قصيدتان ، الأولى (حصاد الذكريات) من شعره العمودى ، والأخرى (الملك لك) من شعره الحر ، قال فى الأولى :

« هنا سنوات صباى القديم ... تولول فى موكب أسود
وآمالى الشرد الصاديات ... يجزن السراب إلى الفدفد »[1]

وقال فى الأخرى :

« وكم جعّدت عارضىّ الدماءْ
وقد وخزتها ليالى الشتاءْ
تصارعت والهول وجهًا لوجه
ولكننى ما عرفت الفرار »[2].

ففى حين تجاوز الزحاف فى شعره العمودى ثلث التفاعيل ، معتمدًا على البيت المكرر كما هو ، الوافي الصحيح العروض المحذوف الضرب ، بحيث لا يلتبس بالمتدارك ، لم يقع فى شعره الحر غير مرة واحدة ، خشية انصراف السمع إلى المتدارك.

وفى قول الدكتور أحمد كشك : « هذا يؤكد أن المزاحفة تحدث توازنًا موسيقيًا نميز به بحرًا عن بحر »[3] ، دليل لما سبق ، وإن يكن عكسيًا ؛ فالمقصود تجاذب الزحاف والتسليم وعملهما على تمييز البحور ؛ إذ لولا هذا لاكتفى الشعراء فى الشعر الحربالرجز والمتدارك - وهما من الشيوع فيه بالمحل الذى لا يخفى - عن الرمل والمتقارب ، قال الأستاذ محمد العلمى : « على أن التشابه الشديد هذا لو وجد ، لأدى إلى انصراف الشعراء عن واحد منهما أو أكثر ، ولأدى ذلك إلى توحدها نهائيًا فى صورة واحدة . وهذا لم يقع ، فلم ينصرف الشعراء عن أي منهما ، كما بقيت متميزة عن بعضها »[4] ، وقد كان التسليم هنا من عوامل هذا التميز.

---

(١) ديوانه ٥٠٣ .
(٢) السابق ٢١٣ .
(٣) الزحاف والعلة ٢١٣ .
(٤) العروض والقافية ١٤٧ .

أما كثرة زحاف الكامل فى الشعر الحر عنه فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر، على رغم أنه من النمط الثانى الذى يفقد الشعر المقاطع القصيرة، فأمر راجع إلى أن هذا الشاعر وجد هذا الإِيقاع (دن دن ددن) مطروحًا من الرجز لكثرة زحافه، فاستفاد منه فى الكامل.

هذا نموذج للبياتى، من الكامل، قصيدتان أولاهما (حلم) من شعره العمودى، والأخرى (ذكريات الطفولة) من شعره الحر، قال فى الأولى:

«حلم تثاءب فى رؤى يقظاتى
وتثاءبت فى صحوه سبحاتى
حلم يخيل لى بأن ظلاله
كانت إلى الأمس القريب حياتى
حلم أعاد إلى فؤادى شوقه
وأعاد لى ما مر من سنوات»[1]

وقال فى الأخرى:

«بالأمس كنا، آه من كنا: ومن أمس يكون
نعدو وراء ظلالنا.. كنا، ومن أمس يكون
لا نرهب الصمت الذى تضيفه أشباح الغروب
فوق الحدائق والدروب
لا نرهب السور الذى من خلفه يأتى الضياء»[2]

ففى حين لم يزاحف من تفاعيل شعره العمودى غير خمسها تقريبًا، لم يسلم من تفاعيل شعره الحر غير ثمنها، فاستفاد من هذا الإِيقاع الصافى المطروح من الرجز، بعد أن آثر فى شعره هذا الأبحر الصافية التفاعيل، فضاق مجاله قليلًا ولم يحتمل افتقاد ذلك الإِيقاع.

* * *

(١) ديوانه ٨١/١ .
(٢) السابق ١٧١/١ .

تَغْيير العروض بعلّة النَّقْص

إذا طرح البحث ما يند من الشاعر من تغيير لعروض شعره يكسر وزنه ، أمكن أن يجعل كل ما يصيبه من تغيير سوى الزحاف الموضح فيما سبق ، علة ، وهذا ما صرح به بعض العروضيين[١] .

أما علة النقص فهى كما يظهر من اسمها تغيير العروض بنقص مقاطع التفاعيل ، وهو أنواع ، قال ابن عبد ربه : « علل الأعاريض والضروب . المحذوف : هو ما ذهب من آخر الجزء (أى التفعيلة) سبب خفيف . والمقطوف : هو ما ذهب من آخر الجزء سبب خفيف وسكن ما قبله . والمقصور : ما ذهب آخر سواكنه وسكن آخر متحركاته من الجزء الذى فى آخره سبب . والمقطوع : ما ذهب آخر سواكنه وسكن آخر متحركاته من الجزء الذى فى آخره وتد . والأبتر : ما حذف ثم قطع فكان فاعلْ من فاعلاتن وفعْ فى فعولن . والأحذ : ما ذهب من آخر الجزء وتد مجموع . والأصلم : ما ذهب من آخر الجزء وتد مفروق . والموقوف : ما سكن سابعه المتحرك . والمكشوف : ما ذهب سابعه المتحرك . والمجزوء : ما ذهب من آخر الصدر جزء ومن آخر العجز جزء . والمشطور ما ذهب شطره . والمنهوك : ما ذهب منه أربعة أجزاء وبقى جزآن »[٢] .

وتنبغى الإشارة إلى أن البتر علتان كما ذكر ابن عبد ربه : حذف ثم قطع ، فمن ثم يكون ذكر الحذف والقطع مغنيًا عن ذكر البتر ، ولا سيما فى البحث الإحصائى ، لأنه أدق ، وأكثر عونًا على الجمع والتصنيف . أما القطف فهو حذف فى الحقيقة وإن لازمه زحاف العصب الذى سبق موضع بحثه . ولهذا كله قال بعض العروضيين فى ذكر علل النقص : « ذهاب سبب خفيف حذف . وهو مع العصب قطف ، وحذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله قطع ، وهو مع الحذف بتر ، وحذف ساكن السبب وإسكان متحركه قصر ، وحذف وتد مجموع ، حذذ ، ومفروق صلم ، وإسكان السابع المتحرك وقف ، وحذفه كسف »[٣] أو كشف كما فى قول ابن عبد ربه . إن هذه العلل ثلاثة أنماط :

أما النمط الأول فينقص من آخر البيت أو آخر كل شطر منه تفعيلة كاملة أو أكثر ، ومنه فيما ذكر ابن عبد ربه الجزء والشطر والنهك ، وقد شرحها بما لا يحتاج زيادة هنا ، والمقصود كما لا

---

(١) راجع العيون الغامزة للدمامينى ٩٧ .

(٢) العقد الفريد ٢٧٣/٦ .

(٣) حاشية الدمنهورى ٥٢ – ٥٤ ، المتن . ومن الجدير بالذكر هنا أن الإسنوى الشافعى يشير إلى اشتمال القطع على التشعيث بقوله : « منه حذف العين من فاعلاتن ويلقب أيضًا بالتشعيث » نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب ١١٥ – ١١٦ ، ولم يجد البحث فى الأخذ برأيه بأسًا ، لأنه أكثر عونًا للبحث الإحصائى على الجمع والتصنيف ، ولأنه على أية حال ، كالقطع فى أنه من النمط الثانى من أنماط العلة الآتية ، التى سيكون العمل معها وحدها فيما بعد .

يخفى هو بيت الشعر القديم العمودى .

وأما النمط الثانى فينقص من آخر التفعيلة بعض مقاطعها ، ومنه الحذف والقطع والحذذ والصلم والكشف ، فأما الحذف فنقص مقطع طويل، وأما القطع والكشف فنقص مقطع قصير ، وأما الحذذ والصلم فنقص مقطعين قصير وطويل .

وأما النمط الثالث فيدمج فى آخر التفعيلة مقطعين طويلين (ص ح ح ، ص ح ص) معًا ، أو طويلًا وقصيرًا (ص ح ح ، ص ح) معًا ، ليخرج منهما مقطعًا واحدًا زائد الطول (ص ح ح ص) ، ومنه القصر والوقف ، فأما القصر فإدماج مقطعين طويلين معًا ، وأما الوقف فإدماج مقطعين طويل وقصير معًا ، وكلا هذين الإدماجين يخرج منهما ذلك المقطع الزائد الطول .

ولقد رأى البحث حاجة بيان استعمال كل نوع من أنواع الشعر لعلة النقص ، إلى مراعاة اختلاف البحور ، ومراعاة اختلاف تفاعيل الأبحر الممتزجة منها ، وقد أفضى به ذلك إلى الجدول القادم في الصفحة التالية .

ويتضح من هذا الجدول توسع الشعر الجديد فى استعمال النمط الأول من علة النقص ، الذى هو عبارة عن حذف تفعيلة كاملة أو أكثر . فبمراجعة تفاعيل الأبحر الممتزجة يتضح انضباط عدد تفعيلة البحر الممتزج فى الشعر العمودى ، بإزاء قرينتها التى امتزج البحر بها ، فعدد فعولن فى الطويل كعدد مفاعيلن ، وعدد فاعلاتن فى المديد ضعف عدد فاعلن ، وعدد مستفعلن فى البسيط عند شاعر الشعر الحر كعدد فاعلن ، فإذا ما راعى البحث كون بعض القصائد عند الوشاح من منهوك المنسرح ، انضبط عدد مستفعلن فى المنسرح بإزاء عدد مفعولات ، وكذلك إذا ما راعى البحث كون بعض القصائد عند الوشاح من مخلع البسيط ، انضبط عدد مستفعلن عنده بإزاء عدد فاعلن ، وعدد مستفعلن فى السريع ضعف عدد مفعولات ، وإذا ما راعى البحث كون بعض القصائد عند الوشاح من مجزوء الخفيف ، وكون قصيدة شاعر الشعر الحر الوحيدة من مجزوئه كذلك ، انضبط عدد فاعلاتن بإزاء عدد مستفع لن ، وعدد مفعولات فى المقتضب كعدد مستفعلن ، وعدد مستفعلن فى المجتث كعدد فاعلاتن ، فى حين لا نجد ذلك الانضباط في الشعر الجديد ، فعدد فعولن فى الطويل أكثر من عدد مفاعيلن ، وعدد فاعلاتن فى المديد أقل من ضعف عدد فاعلن ، وعدد مستفعلن فى البسيط أكثر من عدد فاعلن ، وعدد مستفعلن فى السريع أقل من ضعف عدد مفعولات ، وعدد فاعلاتن فى الخفيف أقل من ضعف عدد مستفع لن ، وعدد مفعولات فى المقتضب أقل من عدد مستفعلن ، وعدد مستفع لن فى المجتث أقل من عدد فاعلاتن .

والحقيقة أن تجديد عروض الشعر دون انسلاخ من العروض القديم المستقر الراسخ فى عقل الأمة – على النحو السابق شرحه فى التمهيد – يعتمد على هذا النمط من علة النقص أساسًا من أسسه .

تفاعيل البحور / إعلالها بنقص		الطويل		المديد		البسيط		الوافر	الكامل	الرجز	الرمل	السريع		المنسرح		الخفيف		المقتضب		المجتث		المتقارب	المتدارك	المجموع
		فعولن	مفاعيلن	فاعلاتن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مفاعلتن	متفاعلن	مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مفعولات	فاعلاتن	مستفع لن	مفعولات	مستفعلن	مستفع لن	فاعلاتن	فعولن	فاعلن	
في الشعر الموشح	عدد التفاعيل	١٥٧	١٣٧	٤٥	٣٧	١٢١٧	٧٢٨	-	١٨٥	٥٣٤	٣٧٨	٥٧٩	٢١٥	٢٥٥	١٢٠	٢١٠	١٥٨	٣٣	٥٤	٣٥	٥٠	-	-	٥٢٢٧
	إعلالها	٣٧	٤٤	-	-	٥٠٩	٢٦٤	-	١٥	٢٤٧	٥٤	١٢٧	٢٦٦	١٠٠	٧	١٠٦	١٨٠	١	٢١	١٠	٥	-	-	٢٠٠٣
في الشعر العمودى للوشاح	عدد التفاعيل	٢٤٤	٢٤٤	١١٢	٥٦	١٤٦٨	١٣٨٦	-	٢٦٠	٧٤٤	٣٧٢	٨٤٠	٤٢٠	٤٤٤	٢٥٤	١٦٢	١٠٤	٢٠	٢٠	٥٨	٥٨	-	-	٧٢٦٦
	إعلالها	-	-	٥٦	-	٨٢	٩٨	-	-	٣٨	١٠٧	-	٤٢٠	-	٦٤	٦	-	-	٤٠	-	-	-	-	٩١١
في الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	عدد التفاعيل	٥٦	٥٦	-	-	٢٤٨	٢٤٨	١٣٨	٢٣٥٤	٢٣٦	٥٧٤	٢٤٠	١٢٠	-	-	١٠	١٠	-	-	-	-	١١٣٦	١٤٤	٥٥٧٠
	إعلالها	-	-	-	-	-	٢١	٤٦	٣٦٣	-	١١٠	-	١٢٠	-	-	-	-	-	-	-	-	١٨٨	١٥٠	٩٩٨
في الشعر الحر	عدد التفاعيل	٧٧	٧٧	-	-	٣٠٤	٣٠١	١١٦	٢٣٧١	٢٨٤	٦٠٤	٢٠٦	١٢٠	-	-	١٨١	١١٦	-	-	-	-	١٤٨٢	١٧٣	٦٤١٢
	إعلالها	-	-	-	-	٣	٥٠	-	٣٥	٧٥	٢٩	-	١٣٤	-	-	٢	-	-	-	-	-	٣٥٥	١٢١	٨٠٤

هذا نموذج لابن عربى ، من السريع ، قصيدتان من شعريه العمودى والموشح ، قال فى الأولى من العمودى :

« لولا كتاب سابق فيكمو نبذتمو لفعلكم بالعرا
ما شرع الرحمن أذكاره إلا لكى تعصمكم كالعرى
لأنها أعصم ما يتقى لما به الرحمن قد قدرا »[1]

وقال فى الأخرى من الموشح :

« سادتى الترمذى عرفكم حيلتى
قادتى جاء الذى صيركم جملتى
عادتى من كل ذى علم لكم بغيتى
ياموالْ أنتم على ما قلت للصامتِ
من نوالِ ومن ألى لعاذل شامتِ »[2]

وهذا نموذج مزدوج للفيتورى ، من السريع كذلك ، قصيدتان من شعريه العمودى والحر ، قال فى الأولى (الشك) من العمودى :

« كان الدجى أسود من لعنة
من صرخة حاقدة فى الصدور
وكان طول الدرب ، طول الأسى
طول اكتئابات شبابى النضير »[3]

وقال فى الأخرى (بعض معانينا) من الحر :

« بعض معانينا حياة تموتْ
يموت فيها الفرحْ
يموت حتى الحنينْ
ونحن نجثو حولها خاشعينْ »[4]

لقد انضبط فى الشعر العمودى عدد مستفعلن بإزاء عدد مفعولات ، فى حين اضطرب فى الشعر الجديد ، لأن الشاعر المجدد يكتفى فى شعره الجديد بما يميز وزن البحر ، ثم يتصرف فيما سوى ذلك بما يعينه على أداء الموسيقا الجديدة التى يؤمها فيه . لقد وجد ابن عربى الطريق إلى ذلك فى أن يستغنى عن تفعيلتى مستفعلن قبل مفعولات (على أى وجه كانت) فى البداءة ، ليحصل على غصن عبارة عن مفعلا (أو مفعلات) فى البداءة ومفعلا فى النهاية ، بينهما مستفعلن مستفعلن (مهما يكن زحافهما) ، وهو إيقاع قريب من إيقاع الصوت (فى البداءة) وصداه (فى

---

(١) ديوانه ١٠٧ .
(٢) ديوانه ٨٤ = ٢٥٥ - ٢٥٦ .
(٣) ديوانه ١/١٣٩ .
(٤) السابق ١/٤٠٥ - ٤٠٦ .

النهاية) . ووجد الفيتورى ذلك فى أن يكتفى بمفعولات (على أى وجه كانت) فى نهاية كل بيت ، ثم يتصرف فى عدد مستفعلن قبلها .

كذلك يتضح من الجدول أن الشاعر المجدد الوشاح يميل فى شعره الموشح - دون العمودى - إلى تغيير العروض بعلة النقص - والحديث منذ الآن عما سوى النمط الأول -؛ فقد كانت نسبة استعمالها فى شعره الموشح (٣٨,٣٢٪) فى حين كانت فى شعره العمودى (١٢,٥٣٪) ، وأن الشاعر المجدد شاعر الشعر الحر يميل فى شعره العمودى - دون الحر - إلى تغيير العروض بعلة النقص ؛ فقد كانت نسبة استعمالها فى شعره العمودى (٧١,٩١٪) ، فى حين كانت فى شعره الحر (١٢,٥٣٪) .

ولقد تنبغى أولًا ملاحظة ما بين العلة والوقف من صلة ، وأن هذا وراء انحصارها فى الأعاريض والضروب فى أبيات الشعر القديم العمودى ، كما يظهر من عنونة ابن عبد ربه لها فيما سبق هكذا « علل الأعاريض والضروب » ، لأن الضرب - كما سبق - هو موضع الوقف المطمئن فى هذا الشعر ، ولأن العروض (آخر الصدر) موضع وقف متعجل اختيارى ، فمن ثم لا يخشى الشاعر خفاء الوزن باستعمال هذا التغيير فى العروض والضرب ، لأنه يعتمد على استعمال الوقف فيهما ، قال الدكتور أحمد كشك : « لقد انصب تركيز القافية على نهاية البيت وهذا لا ينفى أن هناك شبه نهاية وهى العروض التى تمثل مع الضرب نظامًا إيقاعيًا يعطى الملمح الأساسى لموسيقى الشعر العربى . فهذه النهاية المسماة بالعروض لها اعتبارها وهذا ظاهر من تحديد صورة البحر على أساسها حيث يقال : عروضه كذا وضربه كذا . ونحن نسميها شبه نهاية لإمكان الوصل بين الشطرين »[1] ، وإن وصل شطرى البيت المعتل العروض والضرب يخفى موسيقاه ويوهم إنكسارها ، ويؤكد صلة العلة بالوقف ، حتى إن مقدار زمن هذه الوقف يخضع أحيانًا لمقدار تغيير تلك العلة للعروض .

ولهذا - فيما يرى البحث- سمى العروضيون العروض (فصلا) والضرب (غاية) عندما يتميزان عن الحشو ، قال الدمامينى : « أما الفصل فهو العروض المخالفة لحشو البيت ببنائها على ما لا يكون فيه من صحة أو اعتلال ... وأما الغاية فهى فى الضروب كالفصل فى الأعاريض ، وأكثر الضروب غاية ، لأن غالبها مبنى على ما لا يصح دخوله فى الحشو كما يتبين لك عند الخوض فى البحور »[2]؛ فمصطلح (الفصل) مقارنًا بمصطلح (الغاية) علامة على أن قافية بيت الشعر العمودى هى موضع الوقف المطمئن ، وآخر صدره هو موضع الوقف المتعجل الاختيارى .

---

(١) الزحاف والعلة ٣٨٣ ، وراجع دائرة الوحدة لعبد الصاحب المختار ١٢٣ ، وفى البنية الإيقاعية للدكتور كمال أبو ديب ١٢٧ ، والجملة فى الشعر للدكتور محمد حماسة ٢٨ وما بعدها ، فقد تحدث عن الوقف على آخر صدر بيت الشعر العمودى ، واستدل لوجوده قديمًا بندرة التدوير فى الشعر القديم ، وبالتصريع - وهو مختلط بالتقفية - وبقطع همزة الوصل أول العجُز .

(٢) العيون الغامزة ١٣١ .

ولقد أوضح البحث من قبل أن بيت الشعر الموشح ينقسم إلى دور وقفل ، كلاهما ينقسم إلى أغصان وأسماط ، كلاهما ربما انقسم إلى أقسام صغيرة ، وأن الوشاح قد التزم استعمال التصريع والتقفية بين هذه الأقسام جميعًا صغيرها وكبيرها ، من أجل زيادة موسيقا البيت ، وإحكام الربط بين كل قسم من أقسامه ، ولا سيما أن كلا منها سيوكل إليه احتمال جزء من أنغام (النوبة) الكثيرة المتنوعة .

وقد صار آخر كل قسم من هذه الأقسام موضع وقف إن يكن غير مطمئن فهو على أية حال أطول من وقف آخر صدر بيت الشعر العمودى لسببين :

الأول – أن مقارنة المغنى بين كل قسم بما يؤديه من أنغام (النوبة) ، وبين غيره من أجل التطريب وإدهاش السامع الذى يجد أقسامًا تتنوع ألحانها فى وقت تساوى مقاديرها– تقتضى ذلك الوقف .

الآخر – أن بين أواخر أقسام بيت الشعر الموشح ، تصريعًا وتقفية ملتزمين ، فى حين لم يكادا يتجاوزان فى الشعر العمودى مطلع القصيدة ، ولا ريب فى أن الوقف عندئذ أطول منه مع الإصمات .

لهذا كان مجال تغيير العروض بعلة النقص فى الشعر الموشح ، أرحب ، لقوة الاعتماد على الوقف فيه ، كما يتضح من هذا النموذج لابن عربى ، من البسيط ، وهو قصيدتان من شعريه العمودى والموشح ، قال فى الأولى من العمودى :

« وصلتُ ذاتى وجدًا بذاتى   من أجل ذاتى مدى حياتى

ولم أعرِّج على جفائى   وطول هجرى وسيئاتى

أنا حبيبى أنا محبّى   أنا فتاى أنا فتاتى »[1]

وقال فى الأخرى من الموشح :

« كل الهوى صعبُ   على الذى يشكو   ذل الحجابْ

يا من له قلب   لو أنه يذكو   عند الشباب

قربه الرب   لكنه إفك   فانو المتاب »[2]

لقد انحصرت علة النقص فى الشعر العمودى فى العروض والضرب (وكانت قطع مستفعلن الذى صارت به مع زحاف الخبن الملتزم إلى متفعل = فعولن) ، واقترنت فى شعره الموشح بتصريع أقسام الأغصان (وكانت قطع فاعلن الذى حولها إلى فاعل= فعلن) .

---

(١) ديوانه ٣٧ وفى صدر البيت الأول كسر بزيادة ساكن على (فاعلن) صارت به هكذا : (تى وجدًا = فالاتن) ، وهذا داخل ضمن ما ذكره البحث فى أول هذا المبحث مما يندّ من الشاعر من تغيير العروض غير المقصود .

(٢) السابق ٨٥ = ٢/٢٩٥ .

لهذا كانت نسبة استعمال علة النقص فى الشعر الموشح أعلى منها فى الشعر العمودى، وبهذا أيضًا يستطيع البحث أن يفسر قلة نسبة استعمالها فى الشعر الحر عنها فى الشعر العمودى؛ فإن بيت الشعر الحر غير منقسم فضلًا عن أن الوقف على آخره غير مناسب لما بنى على وقفه ومن أجل أدائه وتحقيقه بيت الشعر الحر.

هذا نموذج مزدوج لبلند، من الرمل، قصيدتان، أولاهما (مشنقة العمر) من شعره العمودى والأخرى (بعد ساعات) من شعره الحر، قال فى الأولى:

«دقت الساعة ترثى فترة
هربت منها
وراء الأبد
قلت: يا ساعة مهلًا فأنا
منك أحرى برثاها .. فاهتدى»[1]،

وقال فى الأخرى:

«وسأبقى
ثورة تزحف فى الصمت
ومن موتى
سيبقى
للغد الطالع
للفجر
ذراع وذراع وذراع
وسينساب شراع
وشراع
وشراع»[2]،

لقد انحصرت علة النقص فى شعره الحر فى ضربى بيتيه (وكانت قصر فاعلاتن الذى صارت به مع الزحاف غير الملتزم إلى فعلات) بالقياس إلى اقترانها فى شعره العمودى بالعروض والضرب فى بيتيه (وكانت حذف فاعلاتن الذى صيرها إلى فاعلا، ومع الخبن إلى فعلا= فعلن).

ولقد اتضح للبحث أن الشاعر المجدد يميل فى شعره الجديد إلى استعمال النمط الثالث من العلة، الذى هو عبارة عن إدماج مقطعين طويلين أو طويل وقصير فى آخر التفعيلة، لإخراج مقطع

---

(١) ديوانه ١٥٧ .
(٢) ديوانه ٣٥٣ .

واحد زائد الطول . ومن الجدير بالذكر أولًا أن هذا النمط لا يكون بآخر صدر بيت الشعر العمودى إذا استثنيت حال التصريع ، وهى نادرة . قال الأخفش فى بحر المتقارب : « قد طرح بعضهم فعولْ فى العروض . وقال لئلا يجتمع حرفان ساكنان فى الشعر ، وقد أخبرنى من أثق به عن الخليل أنه قال له : هل تجيز هذا؟ فقال : لا ، وقد جاء ، ثم أنشدنى :

فرمنا القصاص وكان التقاص حقًّا وعدلًا على المسلمينا »(١)

وقال الخطيب التبريزى : « لا يجتمع فيه ساكنان إلا فى قواف مخصوصة ، وربما جاء شاذًّا فى غير القافية نحو ما أملاه علىّ أبو العلاء المعرى فى هذا المعنى :

فرمن القصاص وكان التقاص حتمًا وفرضًا على المسلمينا

والرواية الجديدة : وكان القصاص ، حتى لا يجتمع فيه ساكنان »(٢) .

إن اجتماع ساكنين فى خلال البيت كما فى قصر (فعولن) فى عروض المتقارب هو مدخل النمط الثالث من العلة ، لأنه يخرج مقطعًا زائد الطول (قاص=عول) من مقطعين طويلين (عولن) ، وإنما كان ذلك ممتنعًا فى خلال بيت الشعر العمودى ، من أجل أنه يؤدى إلى إطالة الوقف عليه إلزامًا ، وليس فى خلال هذا البيت موضع يلتزم فيه الوقف ، وما الوقف على عروضه (آخر صدره) إلا متعجل اختيارى ، فربما لم يوقف عليه كما سبق ، بل إن ما فى الشاهد السابق فى كلام الأخفش والتبريزى ، من تدوير ، علامة ترك هذا الوقف؛ فقد تنازع فى موضعه النمط الثالث من العلة وما يقتضيه من وقف ، والتدوير وما يقتضيه من وصل؛ فلذا استضعف التبريزى رواية القصر والتسكين .

وجميع ما سبق جانب واحد من مسألة قلة هذا النمط الثالث من العلة بالشعر العمودى ، أما جانبها الآخر ، فهو أن هذا النمط مرتبط بتقييد القافية ، وهو قليل فى الشعر القديم العمودى ، كثير فى الشعر الجديد الموشح والحر .

لقد كان ميل الشعر الجديد الموشح والحر ، دون العمودى ، إلى تقييد القافية تمثلًا لطريقة الحديث التى فشا فيها التسكين فى الوقف وغيره ، ثم إلى إرداف هذه القافية المقيدة لإظهار أصواتها ، ولتمكين المغنى فى الشعر الموشح من التطريب بإرسال صوته من خلال مد الردف مزخرفًا إلى غايته ، ولتعويض قافية الشعر الحر عن عدم التزام حرف الروى أو إخصابها وتعقيدها على النحو السالف الذكر – سبب ميل الشاعر المجدد إلى استعمال النمط الثالث من العلة فى شعره الجديد دون العمودى .

ولكن نسبة استعمال ذلك النمط– فى ضوء ما سبق الحديث عنه من تقسيم البيت فى كل شعر– بلغت أعلى مقاديرها فى الشعر الموشح .

هذا نموذج لابن خاتمة ، من السريع ، قصيدتان من شعريه العمودى والموشح ، قال فى الأولى

---

(١) كتابه العروض ١٦٤ – ١٦٥ .

(٢) الكافى ١٨ ، وراجع القسطاس للزمخشرى ١٢٥ – ١٢٦ .

من العمودى :

«صدعت أكبادى صدع الزجاج وشبت لى العذب بملح أجاج
وسمت قبلى بُرَحاء النوى فما لما خامره من علاج»[١]

وقال فى الأخرى من الموشح :

«ما أحلاك يا قمر الأحلاك
كم أهواك وفى الحشا مثواك ولا تدرى»[٢]

فرغم أن مثال شعره العمودى من القليل المقيد القافية المردفها ، لم يتجاوز هذا النمط من العلة ضرب البيت منه ، إلا عند التصريع كما فى أول بيتيه السابقين ، وهو مطلع قصيدته (وقد كانت العلة وقف مفعولات الذى صيرها مع زحاف الطى الملتزم ، إلى مفعلات= فاعلان) ، اقترن ذلك النمط فى شعره الموشح بتصريع أقسام سمطى هذا القفل- وهو قفل مطلع هذه الموشحة - والغاية هى نفسها المطلوبة بتقييد القافية (وقد كانت العلة وقف مفعولات الذى صيرها إلى مفعولات= مفعولان ، ثم ابتكار قصر مستفعلن بعد قطعها هكذا :

مستفعلن ← مستفعلْ ← مستفْعْ ، لإخراج المقطع الزائد الطول ، فوزن هذا القفل :

مفعولات مستعلن مستفع
مفعولات متفعلن مستفع معولاتن)

وهذا نموذج مزدوج آخر لابن خاتمة أيضًا ، من الخفيف ، قصيدتان من شعريه العمودى والموشح ، قال فى الأولى من العمودى :

«قطع القلب فى هواها زمانًا وقضى للصبا به أوطارا
أزمن قد مضت ببرد نعيم غادرت بعدها الضلوع حرارا ...
قدح النار نورها فى فؤادى وامترت مقلتى حيًا مدرارا»[٣]

وقال فى الأخرى من الموشح :

يا نسيما قد هب من نجد وسرى بالخيام
بحياة الهوى على العتب كيف بدر التمام»[٤]

ففى حين لم يقع بشعره العمودى غير علة واحدة من النمط الثانى لم تتجاوز آخر البيتين الأول والثالث (كانت تشعيث (قطع) فاعلاتن الذى صيرها فاعلْتن= مفعولن) ، اقترن بتصريع أقسام سمطى هذا القفل- وهو قفل مطلع هذه الموشحة- نمطا علة النقص الثانى والثالث جميعًا (تمثل النمط الثانى فى حذف فاعلاتن ومستفع لن الذى صيرها فاعلا ومستفع ، ثم فى قطع فاعلا هذه الذى صيرها إلى فاعل= فعلن ، وتمثل النمط الثالث فى قصر مستفع هذه الذى صيرها مع

(١) ديوانه ٨٨ .
(٢) السابق ١٧٠ = ٤٣٥/٢ .
(٣) ديوانه ٩٠ .
(٤) السابق ١٧٩ = ٤٤٧/٢ .

زحاف الخبن إلى متفع= فعول ، فوزن هذا القفل :

فاعلاتن مستفع لن فاعلْ   فـعـلاتـن مـتـفْـع

فعلاتن متفع لن فاعلْ   فـاعـلاتـن مـتـفْـع

ولا يخفى ما ابتكره من إعلال ليصل إلى هذا الشكل) .

وهذا نموذج مزدوج للبياتى ، من المتقارب ، قصيدتان من شعريه العمودى والحر قال فى الأولى (الدانوب الأزرق) من العمودى :

« و(شتراوس) يصغى وراء الظلام
ومـعـزفـه مـنـصـت مـطـرق
تـسـائـل عـيناه مـن هـذه
فـيـجـهـش (دانـوبـه الأزرق)
حـنـونـا كـأنـفـاس حـوريـة
طـيـوب الـربـيـع بـه تـعـبـق »[1]

وقال فى الأخرى (إلى ساهرة) من الحر :

«ولا تسألى من أنا
ولا تندبى حظنا
فما أنا إلا كهذا الجناح
جناح شريدْ
بكته على الأرض حتى الجراح
يسائل أيامه عن غد
ويروى إلى الليل حلمًا جديد
ويصغى وما من معيد
لهذا النشيد»[2]

ففى حين استعمل فى شعره العمودى النمط الثانى من العلة الذى لازم ضرب البيت وتجاوزه أحيانًا ليقع فى العروض كذلك (كان إعلال فعولن بالحذف الذى صيرها إلى فعو= فعل) ، غلب على شعره الحر النمط الثالث الذى لم يتجاوز ضرب البيت (كان إعلال فعولن بالقصر الذى صيرها إلى فعولْ ، أما سوى هذا الغالب فقد كان النمط السابق فى شعره العمودى) .

وهذا نموذج مزدوج آخر للبياتى أيضًا ، قصيدتان من شعريه العمودى والحر من الرجز ، قال فى الأولى (ما أبعد الماضى) من العمودى :

---

(١) ديوانه ١/٩٤ .   (٢) ديوانه ١/٩١ .

«ما أبعد الماضى وما   أوحش نفسى المتعبه
فكل ما أوحته لى   من نغمات مطربه
أحرقه الماضى ولم   تزل له مرتقبه»[١]

وقال فى الأخرى (الثعبان) من الحر:

«واحسرة الشاعر فى خريفه يهان
وتُخنق الأشواق فى فؤاده
ويُقتل الإنسان
فالأسد الهصور عندما يشيخ يضحك الصبيان
عليه والغربان»[٢]

ففى حين لم يستعمل العلة ألبتة فى شعره العمودى، على رغم أن قافيته تعد- عند البحث- ساكنة، (وإنما أبقى على تجريدها استغناء بهاء الوصل القريبة الإسماع من المد)، ألح على استعمال النمط الثالث من علة النقص فى ضرب كل بيت من شعره الحر ليحصل على المقطع الزائد الطول الذى يحقق له مراده السابق الذكر مع تقييد القافية (كان إعلال مستفعلن فيه أولًا بالقطع الذى صيرها إلى مستفعل وهذا من النمط الثانى، غير أنها أعلت ثانيًا بالقصر الذى صيرها إلى مستفع= مفعول التى قد تزاحف بالخبن كذلك فتصير متفع= فعول، وفى هذا يوافق الشعر الحر الشعر الموشح، فإن الغاية واحدة وهى الحصول على المقطع الزائد الطول مهما احتاج هذا إلى ابتكار إعلال). وقد لاحظ وقوع هذا الإعلال المبتكر، فى الشعر الحر من الرجز، بعض الباحثين دون أن يفسره[٣]، فى حين تحدث عنه بعض نقاد التجديد فى الشعر الحر، من حيث ما فسره بأنه «الصمت مكملًا للتفعيلة»[٤]، ومراده أن الشاعر ينتقص من التفعيلة ويعتمد على الصمت عليها ليعوضها عما نقص منها، وهو ما لا يقبله هذا البحث هنا من جهة أن الحفاظ على حركة قصيدة الشعر الحر، دائبة دائمة، يقتضى ألا يطمئن الصمت على آخر البيت. ولكن أصل هذه الفكرة صحيح فى الشعرين العمودى والموشح وقد سبق ذكره عند شرح علاقة العلة بالوقف.

* * *

---

(١) ديوانه ٣٤/١.

(٢) ديوانه ٤٠٧/١.

(٣) راجع النقد الأدبى وقضايا الشكل لعلى يونس ٤٨، والشعر العربى الحديث لموريه ٣٢٣- ٣٢٤.

(٤) راجع فى ديوان بلند الحيدرى ٣٨٨، ما ذكر فى تقديم بعض مجاميعه، من نقد للأستاذ أحمد أبو سعد.

تغيير العروض بعلة الزيادة

علة الزيادة كما يظهر من اسمها، عبارة عن تغيير العروض بزيادة مقاطع التفاعيل، وهى أنواع، قال ابن عبد ربه: «الزيادة على الأجزاء (أى التفاعيل) ثلاثة أشياء: المذال: وهو ما زاد على اعتدال جزئه حرف ساكن مما يكون فى آخره وتد. والمسبغ: ما زاد على اعتداله حرف ساكن مما يكون فى آخره سبب. والمرفل: ما زاد على اعتداله حرفان: متحرك وساكن، مما يكون فى آخره وتد»[1].

وبملاحظة ما سبق من ذكره الجَزْء والشَّطْر والنَّهْك ضمن علة النقص وهو ما دعا البحث إلى إثبات النمط الأول من علة النقص الذى كان عبارة عن نقص تفعيلة أو أكثر من آخر البيت أو آخر كل شطر منه، وبملاحظة حديث العروضيين عن الخزم ضمن علة الزيادة وهو عبارة عن زيادة ما ربما وصل إلى تفعيلة كاملة على أول البيت أو أقل من ذلك على أول عجز البيت فى الشعر القديم العمودى[2] - يستطيع البحث أن يصنف علل الزيادة على الأجزاء، إلى ثلاثة أنماط:

أما النمط الأول فيزيد على أول البيت ما ربما بلغ مقدار تفعيلة كاملة، أو على أول عجزه ما يقل عن ذلك، وهو الخزم كما سبق.

وأما النمط الثانى فيزيد على مقاطع التفعيلة مقطعًا طويلًا (مغلقًا ص ح ص أو مفتوحًا ص ح ح)، وهو الترفيل.

وأما النمط الثالث فيحول مقطع التفعيلة الأخيرة إلى مقطع زائد الطول (فبدلًا من المقطع الطويل المغلق ص ح ص أو المفتوح ص ح ح، يكون المقطع زائد الطول ص ح ص ص أو ص ح ح ص) ومنه التذييل- وهو الإذالة فى لفظ ابن عبد ربه- والتسبيغ.

ولقد رأى البحث حاجة بيان استعمال كل نوع من أنواع الشعر لعلة الزيادة، إلى مراعاة اختلاف البحور، ومراعاة اختلاف تفاعيل الأبحر الممتزجة منها ، وقد أفضى به ذلك إلى الجدول القادم في الصفحة التالية.

يتضح من هذا الجدول توسع الشعر الجديد فى استعمال النمط الأول من علة الزيادة، الذى هو عبارة عن زيادة ما ربما وصل إلى تفعيلة كاملة على أول البيت أو أقل من ذلك على أول عجزه؛ فبمراجعة تفاعيل الأبحر الممتزجة يتضح انضباط عدد كل تفعيلة من تفاعيل البحر الممتزج فى الشعر العمودى، بإزاء قرينتها التى امتزج البحر بها معها، فى حين لا نجد ذلك الانضباط فى الشعر الجديد، والحقيقة أن تجديد عروض الشعر دون انسلاخ من العروض القديم المستقر الراسخ

---

(١) العقد الفريد ٦/٢٧٣.

(٢) راجع العيون الغامزة للدمامينى ١٠٠ وما بعدها.

إعلالها بزيادة / البحور / تفاعيل		الطويل		المديد		البسيط		الوافر	الكامل	الرجز	الرمل	السريع		المنسرح		الخفيف		المقتضب		المجتث		متقارب	متدارك	المجموع
		فعولن	مفاعلين	فاعلاتن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مفاعلتن	متفاعلن	مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مفعولات	فاعلاتن	مستفع لن	مفعولات	مستفعلن	مستفع لن	فاعلاتن	فعولن	فاعلن	
في الشعر الموشح	عدد التفاعيل	١٥٧	١٣٧	٤٥	٣٧	١٢١٧	٧٢٨	-	١٨٥	٥٢٤	٣٧٨	٥٧٩	٣١٥	٢٥٥	١٢٠	٢١٠	١٥٨	٣٣	٥٤	٢٥	٥٠	-	-	٥٢٢٧
	إعلالها	٢٠	-	-	-	١١٥	٦٩	-	٦٨	٢٤	-	٥٩	٣٢	-	-	-	-	٥	-	-	-	-	-	٤٠٢
في الشعر العمودى للوشاح	عدد التفاعيل	٢٤٤	٢٤٤	١١٢	٥٦	١٤٦٨	١٣٨٦	-	٢٦٠	٧٤٤	٣٧٢	٨٤٠	٤٢٠	٤٤٤	٢٥٤	١٦٢	١٠٤	٢٠	٢٠	٥٨	٥٨	-	-	٧٢٦٦
	إعلالها	-	-	-	-	-	-	-	٥١	٢	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	٥٣
في الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	عدد التفاعيل	٥٦	٥٦	-	-	٢٤٨	٢٤٨	١٢٨	٢٢٥٤	٢٣٦	٥٧٤	٢٤٠	١٢٠	-	-	١٠	١٠	-	-	-	-	١١٣٦	١٤٤	٥٥٧٠
	إعلالها	-	-	-	-	-	-	-	٤٥	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	٤٥
في الشعر الحر	عدد التفاعيل	٧٧	٧٧	-	-	٣٠٤	٣٠١	١١٦	٢٢٧١	٢٨٤	٦٠٤	٢٠٦	١٢٠	-	-	١٨١	١١٦	-	-	-	-	١٤٨٢	١٧٣	٦٤١٢
	إعلالها	-	-	-	-	-	-	٢	٦٠٤	٥	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	٥	٦١٦

فى عقل الأمة- على النحو السابق شرحه فى التمهيد- يعتمد على هذا النمط من علة الزيادة أساسًا من أسسه ، وما سبق من تفصيل وتمثيل للنمط الأول من علة النقص ، مغن هنا عن التفصيل والتمثيل ، لأنه إذا اضطرب فى البحر الممتزج التفاعيل عدد تفعيلة بإزاء عدد قرينتها ، فإن الحكم بنقص عدد الأولى هو فى الوقت نفسه حكم بزيادة عدد الأخرى .

كذلك يتضح من الجدول أن الشاعر المجدد يميل فى شعره الجديد- دون القديم العمودى- إلى تغيير العروض بعلة الزيادة- والحديث منذ الآن عما سوى النمط الأول-؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٦٩,٧٪) ، وفى الشعر الحر (٦٠,٩٪) ، فى حين كانت نسبتها فى الشعر العمودى عند الوشاح (٧٢,٠٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٨٠,٠٪) .

ولقد تنبغى أولًا ملاحظة أن علاقة علة الزيادة بالوقف أشد قوة ووثاقة من علاقة علة النقص به ، وأن هذا وراء انحصارها فى ضروب أبيات الشعر العمودى ، كما يظهر من قول ابن عبد ربه فى شرح أنواعها فيما سبق : «الزيادة على الأجزاء» ، الذى يفهم على أنها زيادة على البيت بعد أن تتم أجزاؤه (أى تفاعيله) ، وهو ما صرح به بعض العروضيين [1] ، لكون آخر البيت موضع الوقف المطمئن ، فى حين أن آخر صدره موضع وقف متعجل .

وإنما كانت علاقة علة الزيادة بالوقف أشد قوة من علاقة علة النقص به ، لغلبة النمط الثالث عليها دون علة النقص ، وهو مرتبط فيهما بالوقف ، لأنه ينتج مقطعًا زائد الطول ، وفيه يلتقى

---

(١) راجع العيون الغامزة ٩٨ .

ساكنان على النحو الذى لا يكون إلا عند الوقف ، يتضح ذلك من خلال معرفة أن النمط الثالث من علة الزيادة- فيما أثبته عروض الشعر العمودى- يقع بمجزوء البسيط والكامل والرمل والمتدارك ، فى حين أن النمط الثانى منها لا يقع إلا بمجزوء الكامل والمتدارك ، وأن النمط الثالث من علة النقص يقع بالمديد والرمل والسريع والخفيف والمنسرح والمتقارب ، فى حين لا يكاد بحر يخلو من النمط الثانى منها[1] .

إن شدة ارتباط علة الزيادة بالوقف ، مع غلبة إطلاق القافية على الشعر العمودى ، وغلبة تقييدها على الشعر الجديد، ولا سيما الشعر الحر- سبّب انخفاض نسبة استعمال علة الزيادة فى الشعر العمودى وارتفاعها فى الشعر الجديد .

هذا نموذج لابن خاتمة ، من البسيط ، قصيدتان من شعريه العمودى والموشح ، قال فى الأولى من العمودى :

«أودى بقلبك صدع ليس يلتئم — وخان صبرك دمع ليس ينكتم
فصارموك حذارًا أن تنم بهم — وما انتفاعك بالدنيا إذا صرموا»[2]

وقال فى الأخرى من الموشح :

«قل يا غزالْ — من خط واوينِ — فويق خـدينِ — بلا مثـــالْ
قـد جـل مـن أبـدعْ — مـن دون مـا نـدٍّ
جـمـالـك الأبـدعْ — فـى حسـنـه الـفـردِ
والـبـدر قـد أطـلـعْ — مـن ذلـك الـقـيـدِ
على اعتدالْ — يهفـــو ببردين — كالغصن الليّنِ — طوع الشمال» [3]

ففى حين سلمت تفاعيل بيتى شعره العمودى ، اقتضى إرداف القافية المقيدة فى بيتى شعره الموشح استعمال النمط الثالث من علة الزيادة ، ثم كان فيهما مدخل آخر لهذا الإعلال ؛ فإن الشاعر قسم قفل المطلع- وهو بيت عند هذا البحث- وقفل البيت الأول ، وكذلك بقية أبيات القصيدة ، بحيث يحصل على (مستفعلن) فى البداءة وفى النهاية ، بينهما (مستفعلن فاعل) مكررة ، وفيه إيقاع الصوت والصدى السابق ذكره . ولا يخفىأثر هذا فى زيادة مستفعلن فى البسيط على فاعلن- وهو ما سبق ذكره- ، ثم قاس مستفعلن الأولى على الثانية ، فأعلها بزيادة ليتطابق إيقاعهما وينسجم النغم على وفق ما يريده (وكان الإعلال بالزيادة فيهما التذييل الذى صير مستفعلن إلى مستفعلان وربما زوحفت بالخبن) .

وهذا نموذج مزدوج للسياب ، من الوافر ، قصيدتان من شعره العمودى الحر ، قال فى الأولى (صائدة) من العمودى :

---

(١) راجع حاشية الدمنهورى ٤٩- ٥٤ .

(٢) ديوانه ٩٦ .

(٣) ديوانه ١٩١= ٤٦٨/٢ .

«ضحى بسمت أشعته وطابا
وأغصان أبت إلا اضطرابا
وأزهار يذاب الطل فيها
وريح تنفض الطل المذابا»[١]

وقال فى الأخرى (هدير البحر والأشواق) من الحر:

«ونحن نسير، والدنيا تسير وتقرع الأبواب
فتوقظ من رؤاه القلب: ذلك عدوك الزمن
تدور رحاه .. كم ستظل تخفق؟ ها هم الأصحاب
تراب منه تمتلئ الدروب وتشرب الدمن!»[٢].

ففى حين بنى شعره العمودى على التزام النمط الثانى من علة النقص، ابتكر فى شعره الحر إعلال ضرب البيت الثالث من علة الزيادة ليحصل على المقطع الزائد الطول (وكانت العلة تسبيغ مفاعلتن الذى صيرها مع زحاف العصب إلى مفاعلْتان= مفاعيلان).

إن هذا الابتكار يستحضر ما ابتكره الوشاح فيما سبق ذكره إثر تقسيمه البيت من أجل الحصول على نمط الموسيقا (الغناء) الذى يؤمه، ليجمع بين نوعى الشعر الجديد ويؤكد سعيهما إلى الحصول على المقطع الزائد الطول، وسواء أكان ذلك باستعمال المعروف فى الشعر العمودى من علة الزيادة أم باستعمال المبتكر.

ولقد ذكر بعض الباحثين أن الوشاح يحتاج إلى إضافة زوائد إلى العروض ليوافق المثال الموسيقى الذى يقصده فى شعره الموشح ويتمثله[٣]، والحقيقة أنه يقصد كذلك تمثيل طريقة الحديث التى يشيع فيها التسكين، فيحتاج عندئذ إلى إظهار مواضع التسكين ومن ثم كثر استعماله فيه للنمط الثالث من علتى الزيادة والنقص.

ويتضح من الجدول السابق كذلك، أن ما استعمله الشاعر المجدد من علة الزيادة فى شعره العمودى كان منحصرًا فى بحر الكامل تقريبًا، ولقد غلب عليه عندئذ استعمال الترفيل وهو من النمط الثانى:

قال ابن سناء:

«مالى هجرت بغير ذنب وأسرت فيك بغير حرب
فأجابنى هذا جزاؤك إذ سكرت بغير شرب» [٤]

وقال بلند فى قصيدته (العطر الضائع):

---

(١) ديوانه ٣١٦/٢. (٢) السابق ٢٣٣/١.
(٣) راجع الحداثة العباسية فى قرطبة للدكتور سليمان العطار ٥٩.
(٤) ديوانه ٣١٦/٢.

«يا أنت
إنى قد عبثت ولم أزل طربًا بعارى
وغدًا أمر عليك معتذرًا فيخدعك
اعتذارى»[١]

لا يخفى أولًا اتساق الترفيل وإطلاق القافية، ثم لا يخفى ثانيًا أن هذا الإعلال لم يتجاوز الضرب إلى العروض إلا عند التصريع، من أجل أن الوقف على هذا الموضع عندئذ يطول عن المعهود فيه، فلا يخشى الشاعر خفاء الوزن باستعمال هذا التغيير الظاهر، ولا يكاد التصريع يجاوز مطلع القصيدة، قال ابن سنان: «الذى أراه أن التصريع يحسن فى أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره ويفهم قبل تمام البيت روى القصيدة وقافيتها، ولذلك قال أبو تمام:

وإنما يروقك بيت الشعر حين يُصَرَّعُ

فأما إذا تكرر التصريع فى القصيدة فلست أراه مختارًا، وهو عندى يجرى مجرى تكرر التصريع والتجنيس والطباق وغير ذلك مما سيأتى ذكره، وأن هذه الأشياء إنما يحسن منها ما قل وجرى منها مجرى اللمعة واللمحة، فأما إذا تواتر فليس عندى ذلك مرضيًّا»[٢]، فى حين ينبنى بيت الشعر الموشح على التصريع ويعتمد أحيانًا على التجنيس، فيجد الإعلال فى خلاله مجالًا رحبًا، على النحو السابق ذكره.

والجدير بالذكر فى النهاية، أن توسع الشعر الجديد فى النمط الأول من علتى النقص والزيادة، أى فى نقص تفعيلة كاملة أو أكثر أو زيادتها، كان وراء ما ابتكره فى النمطين الثانى والثالث منهما، لأنه عرّض تفاعيل لم تكن تقع طرفًا فى الشعر العمودى للبيت أو الشطر، لأن تقطع طرفًا يقع عليه نوع من الوقف يؤهله لاحتمال الإعلال، وسواء أكان ذلك طرفًا للبيت كله كما فى الشعرين الموشح والحر جميعًا، أو كان طرفًا لقسم من أقسام البيت، كما فى الشعر الموشح وحده.

* * *

(١) ديوانه ٢٧٢.

(٢) سر الفصاحة ١٨٠.

تغيير البناء النحوى بضرورة الترتيب

لكل عنصر من عناصر الجملة والكلام، رتبته، أى موقعه بالقياس إلى غيره وفى سياقه، الذى بيّنه علم النحو، وإن فرق بيانه على الأبواب حين يعرض حديث كل عنصر .

من هذه العناصر ما يجوز تغيير ترتيبه، بتقديم غيره عليه والفصل بينه وبين ما موقعه بعده أو قبله من العناصر بعنصر أو عناصر أخرى:

فمن التقديم الجائز تقديم المفعول به على الفاعل تارة، كما فى (ضرب عمرًا زيد)، وعلى الفعل أخرى، كما فى (عمرا ضرب زيد)، وتقديم خبر المبتدأ على المبتدأ، كما فى (قائم أخوك)، وخبر كان وأخواتها على أسمائها، وعليها هى نفسها كما فى (عالمًا كان أستاذى). ومن الفصل الجائز الفصل بالظرف أو الجار والمجرور بين الفعل الناقص واسمه، وهو معدود كذلك من التقديم كما سبق، وهما مختلطان[1]، وبين فعل التعجب والمتعجب منه، كما فى (ما أحسن فى بيته لقاء صاحبى)، وما (أثبت عند الامتحان قلب أخى)، وبين (إن) واسمها، كما فى (إن من الخير اتقاء الشر) .

ومن هذه العناصر ما يمتنع تغيير ترتيبه، بتقديم أول فصل:

فمن التقديم الممتنع تقديم الصلة على الموصول، أو النعت على المنعوت، أو البدل على المبدل منه، أو المعطوف على المعطوف عليه، أو المضاف إليه على المضاف، أو الجواب على الشرط أو القسم. ومن الفصل الممتنع الفصل بين المضاف والمضاف إليه والمميز والتمييز، والحروف المختصة بالأفعال والعمل فيها والأفعال[2] .

إن معرفة قوانين الترتيب على مثل ما سبق، من الأهمية بحيث يتعلق بها الفهم والإفهام اللذان هما أصل وظيفة اللغة، بل لقد تحدث الجرجانى عن أن إضافتنا كلامًا ما- شعرا كان أو غيره- إلى قائله، لا تعنى أكثر من إضافتنا ترتيب عناصر هذا الكلام إليه[3]؛ فإن كل عنصر منها معروف مشاع بين الناس، فإذا ما جمعها شخص ورتبها، اختصت به وانطبعت بطابعه .

ولا ريب فى أنه قد أراد ترتيب عناصر الجملة والكلام، غير المحفوظة الرتبة، وإلا لم يكن للقائل على غيره من فضل فيما لا حيلة له فيه.

ومن المعروف أن الشاعر أكثر المتكلمين احتياجًا إلى تغيير الترتيب بالتقديم والفصل، على

---

(١) راجع الخصائص لابن جنى ٣٨٤/٢ وما بعدها؛ فقد ضم إلى التقديم والتأخير الحديث عن الفروق والفصول ومغنى اللبيب لابن هشام ١٩٨/٢ .

(٢) راجع الخصائص ٣٨٧/٢، ٣٩٢ .

(٣) راجع دلائل الإعجاز ٣٦٢- ٣٦٤ .

النحو السابق ، لتكاثر معانى الشعر عليه وضيق مجال القول عنها بانحصاره بالعروض[١] .

ولكن هذا الشاعر لا يتورع عن ارتكاب تغير الترتيب الممتنع تغييره ، ولقد عد ابن جنى هذا الصنيع من شجاعة العربية ، قاصدًا شجاعة الشاعر هنا ، قائلًا بعد ذكر نماذج من الشعر القديم العمودى تضمنت ذلك : «متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها ، وانخراق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جَشِمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه[٢] . وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته . بل مثله عندى مثل مجرى الجموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام . فهو وإن كان ملومًا فى عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته؛ ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر فى سلاحه ، أو أَعْصَمَ[٣] بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة ، وأبعد عن المَلْحاة ، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يُعقب اقتحامُ مثلِه ، إدلالا بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه»[٤] .

إن بطش هذا الشاعر الشجاع بقواعد اللغة ، دليل قوة طبعه الفنى ، لأنه إذا رضيت نفسه التعبير واختارته استعمله ، دون أن يجعل همه الأول والأخير اتباع تلك القواعد حرفًا حرفًا ، فإنما هذا صنيع صغار الشعراء الذين لا قوة لهم ولا جرأة بهم على ذلك .

ولكنه- على شجاعته- يرتكب ذلك معتمدًا على أن المعنى- على أية حال- سينكشف للمتلقى إذا فكر فى قوله مستعملًا القرائن المختلفة الأخرى التى لا يظهر المعنى أصلًا إلا بتضافرها ، فما الذى ارتكبه غير ترخّص فى قرينة منها ، يرأب صدعه الاعتماد على القرائن الأخرى ، وهذا شأن الضرورة مهما كان نوعها[٥] ، لافتقار فهم رسالة القصيدة إليه ، وهو ما انطلق منه الدكتور محمد حماسة إلى دراسة أنواع الضرورة . وتفسير وجودها[٦] .

لقد كان النموذج الذى علق عليه ابن جنى كلامه السابق ، هو قول الشاعر :

فقدْ والشكُّ بَيَّنَ لى عناءٌ ... بوشك فراقهم صُرَدٌ يصيح

الذى أراد به : فقد بين لى صرد يصيح بوشك فراقهم ، والشك عناء ، فيما فهم ابن جنى ، فجعله «من الفصول والتقديم والتأخير» ثم قال : «فيه من الفصول ما أذكره : وهو الفصل بين (قد) والفعل الذى هو (بين)... وفصل بين المبتدأ الذى هو الشك وبين الخبر الذى هو عناء بقوله : (بين لى) ، وفصل بين الفعل الذى هو (بين) وبين فاعله الذى هو (صرد) بخبر المبتدأ الذى هو (عناء) ،

---

(١) راجع الضرورة الشعرية للدكتور محمد حماسة ٤٢١.

(٢) تكبره . (٣) أى اعتصم .

(٤) الخصائص ٣٩٤/٢ .

(٥) راجع اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ٢٣٧ .

(٦) راجع الضرورة الشعرية ٣٣٥، ٤٤١ .

وقدم قوله : (بوشك فراقهم) وهو معمول (يصيح) ويصيح صفة لصرد ، على صرد»[١] .

لقد فهم ابن جنى معناه على أية حال- كما قدر الشاعر الشجاع- معتمدًا على ما فى الكلام من قرائن أخرى ، وإن كلفه ذلك تمهلًا وتفكيرًا . ولذلك لما قدم بعض النقاد القدماء جريرًا محتجًا على الفرزدق «بما عقد فيه من شعره ، نحو قوله ...

وما مثله فى الناس إلا مملكًا　　أبـو أمـه حـى أبـوه يـقـاربـه

وأشباه ذلك»[٢] ، رد عليه بعض أنصار الفرزدق قائلًا : «أنت يا أخى لا تعقل ، سَقَطُ الفرزدق شىء يمتحن الرجالُ فيه عقولَها حتى يستخرجوه ، وسقط جرير عِيٌّ»[٣] .

ولم يكن الذى ارتكبه الفرزدق فى بيته هذا الأشهر ، غير تغيير الترتيب الممتنع التغيير ، فقد أراد : وما مثله فى الناس حى يقاربه إلا مملكًا أبو أمه أبوه ، «فتعسف هذا التعسف الشديد ، ووضع أشياء فى غير مواضعها؛ وإنما مدح بهذا الشعر خال هشام ، فقال : ما فى الناس حى يقارب خال هشام إلا هشام الذى أبو أمه أبوه ، يعنى أن جد هشام لأمه هو أبو هذا الممدوح»[٤]!

ولعل الفرزدق خشى أن يكره الخليفة هشام بن عبد الملك هذا التشبيه ، فشعث عناصر الكلام هذا التشعيث ليخفيه . وقد كان هذا البيت عند بعض الباحثين ، مثلًا فى التعقيد والغموض ، لجمعه بين التعقيد اللفظى والمعنوى ، أما التعقيد المعنوى فراجع إلى كثرة الجمل الأساسية والفرعية ، بالإضافة إلى التقديم والتأخير ، واضطراب عودة الضمائر ، على النحو التالى :

١- جملة أساسية صغرى ، وهى «وما مثله فى الناس» حيث يمكن أن تكون (ما) هنا عامة عمل ليس و(مثل) اسمها ، وشبه الجملة متعلق بمحذوف خبر ما .
٢- جملة أساسية كبرى ، وهى «وما مثله فى الناس إلا مملكًا» .
٣- جملة أساسية صغرى ، وهى «أبو أمه أبوه» وهى جملة مكونة من مبتدأ وخبر والضمير فى (أمه) يعود على (مملك) والمقصود به هنا هشام ، والضمير فى (أبوه) يعود على إبراهيم ، أى إن جد هشام لأمه (أبو أمه) هو إبراهيم .
٤- فصل بين المبتدأ والخبر فى الجملة السابقة بكلمة (حى) التى وصفها بكلمة (يقاربه) .
٥- كلمة (حى) تحتمل معنين ، أحدهما من الحياة ، والآخر الحى بمعنى القبيلة .
٦- تكونت جملة ثالثة فرعية هى «حى يقاربه» وهى جملة مكونة من صفة وموصوف .
٧- فصل بين الصفة والموصوف بكلمة (أبوه) .
٨- الجملة الأساسية الكبرى ، وهى «وما مثله فى الناس إلا مملكًا» جملة استثنائية قدم فيها المستثنى ؛ إذ إن أصل الجملة (وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا) .

وقد ذكر الباحث أن التجارب التى أجريت لدراسة المراحل التى يمر بها السامع حين يسمع

---

(١) الخصائص ٣٩٣/٢ وما قبلها .　　(٢) الموشح للمرزبانى ١٦٢ .
(٣) السابق نفسه .　　(٤) السابق ١٣٤ .

الكلام ولاسيما الغامض، تثبت أن مثل تركيب بيت الفرزدق، يُصَعِّب الفهم، لأنه يعطل بعض تلك المراحل، فتتعطل المراحل المترتبة عليها فيحدث الغموض[١].

ولقد تتبع البحث ما وقع بكل نوع من أنواع الشعر المتناولة من ضرورة الترتيب، فحصل على الجدول التالي:

ضرورة الترتيب	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
الفصل بالمبتدأ بين (قد) وفعلها الذى فى جملة الخبر	–	١	–	–
الفصل بالخبر الجملة بين المبتدأ ومعموله	١	–	–	–
تقديم خبر (كان) الجملة الاسمية عليها	١	–	–	–
الفصل بحرف الجواب بين أجزاء جملته	١	–	–	–
تأخير متعلقين متنازع فيهما	–	١	–	–
تقديم تمييز النسبة فى الجملة الفعلية على فعلها	–	١	–	–
تقديم معمول فعل التعجب على (ما) التعجبية	–	١	–	–
الفصل بين المنعوت والنعت	–	١	–	١
الفصل بين أجزاء النعت الثانى بالنعت الأول	–	١	–	–
الفصل بين المعطوف عليه والمعطوف	–	٦	٥	٢
مباشرة الاسم (للو) الشرطية وبعده الفعل	–	–	–	١
تقديم جواب (لو) الشرطية المقترن باللام عليها	–	–	٢	–
جعل الجواب للشرط رغم تقدم القسم عليه	–	–	–	١
تقديم معمول فعل جواب القسم المقترن باللام عليه	–	–	–	١
مباشرة الاسم لهمزة الاستفهام وبعده الفعل	–	–	١	–
تقديم معمول ما بعد همزة الاستفهام عليها	–	–	١	–
المجموع	٣	١٢	١٠	٥

يتضح من هذا الجدول ميل الشاعر المجدد فى شعره العمودى- دون الجديد- إلى تغيير البناء بضرورة الترتيب؛ فقد كانت نسبة ذلك فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٦, ٠٪) وعند شاعر الشعر الحر (١٧, ٠٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (٥, ٠٪)، وفى الشعر الحر (٠٧,٠٪).

كذلك يتضح من هذا الجدول أنه فى حين لم يتفق للشعر الجديد بنوعيه ميل إلى نوع من

(١) راجع العربية والغموض للدكتور حلمى خليل ٢٢٥- ٢٢٨.

أنواع هذه الضرورة ، مال الشعر العمودى إلى الفصل بين المعطوف عليه والمعطوف؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح وعند شاعر الشعر الحر كليهما (٠,٠٨٪) ، فى حين لم يقع بالشعر الموشح ، وكانت نسبته فى الشعر الحر (٠,٠٣٪) .

تنبغى أولًا ملاحظة اعتماد تغيير الترتيب على وجه العموم ، والممتنع منه على وجه الخصوص على أمرين :

الأول – التمهل والتفكير الطويل؛ فإن العقل عادة يعدل تغيير الترتيب فى خلال طريقه إلى فهم الكلام ، فأما تغيير الترتيب الممتنع فإنه يطيل زمان التفكير لما يتضمنه من التباس ، وقد جعله بعض المتعصبين له «ممتحن عقول الرجال» ، كما سبق .

الآخر – العلامة الإعرابية ، فإنها أعظم القرائن التى يعتمد عليها الكلام المشتمل على تغيير الترتيب[1] ، وبمراجعة بيت الخصائص الذى كان نموذج تغيير الترتيب الممتنع يتضح أن أكبر الاعتماد فى فهمه كان على هذه العلامة ، فالحال فى الممتنع كالحال فى الجائز ، قال الشاعر :

فقد والشك بين لى عناء   بوشك فراقهم صرد يصيح

فرفع (الشك) منعنا أن نفهمه على أنه مقسم به مثلًا ، وأن الواو قبله حرف قسم ، لأن المقسم به يكون مجرورًا بحرف القسم الجار ، ورفع (صرد) منعنا من أن نفهمه على أنه مفعول به (لبين) ، لأن المفعول به يكون منصوبًا ، وهكذا .

وإن حرص الشاعر المجدد فى شعره الجديد- دون العمودى- على استلهام طريقة الحديث وتمثلها والاقتراب منها ، يباعد بينه وبين تغيير الترتيب على وجه العموم والممتنع منه على وجه الخصوص؛ لاتسام طريقة الحديث بالتدفق الذى لا يسمح بالتفكير الطويل ، من ناحية ، وافتقادها للعلامة الإعرابية من ناحية أخرى .

إن طرح العلامة الإعرابية ظاهرة من أشد ظواهر التطور اللغوى انتشارًا وأسبقها إلى طريقة الحديث منذ القدم ، وبها تصير الكلمات متشابهة كأنها مبنية على السكون ، وعندئذ لا تتميز إلا باحتفاظها بمواقعها فى الترتيب فلا تغيره ، قال ابن عقيل : «يجب تقديم الفاعل على المفعول ، إذا خيف التباس أحدهما بالآخر ، كما إذا خفى الإعراب فيهما ، ولم توجد قرينة تبين الفاعل من المفعول ، وذلك نحو : (ضرب موسى عيسى) فيجب كون (موسى) فاعلًا ، و(عيسى) مفعولًا»[2] .

لقد صارت الكلمات فى طريقة الحديث على مثل ما عليه (موسى وعيسى) من ثبات الآخر على شكل واحد ، مما يعطيها فى المعاملة حكم المبنى ، وفيه يكون ثبات الموقع عوضًا عن افتقاد العلامة الإعرابية ، قال الدكتور تمام حسان : «يتعين فى موسى أن يكون فاعلًا ... محافظة على

---

(١) راجع اللغة العربية للدكتور تمام حسان وسيأتى، والضرورة الشعرية للدكتور محمد حماسة ٤١٤، والعلامة الإعرابية له أيضاً ٣١٣ .

(٢) شرح ابن عقيل ٩٩/٢ .

الرتبة لأنها تزيل اللبس . وهى هنا تعتبر القرينة الرئيسية الدالة على الباب النحوى ... ومع أننى أنفر من التصدى لتعليل الظواهر اللغوية أجدنى مدفوعا هنا إلى ملاحظة أن عدم وجود قرينة العلامة الإعرابية فى المبنيات قد جنح بها إلى قرينة الرتبة وجعل الرتبة عوضًا لها من العلامة الإعرابية»(١) .

ولقد تحدث ابن خلدون عن «لغة العرب لهذا العهد» يعنى زمنه ، فذكر افتقادها لدلالة الحركات واعتياضها بالتقديم والتأخير عنها ، أى بالتزام ترتيب ما(٢) .

وتحدث الدكتور وافى عن «اللهجات العربية الحديثة» فذكر تجردها من جميع الحركات التى تلحق آخر كلمات اللغة العربية ، سواء فى ذلك ما كان منها علامة إعراب وما كان حركة بناء ، والتزام الكلمات المعربة منها بالحروف حالة واحدة ، واعتمادها فى الفهم على سياق الحديث ، أى التزام ترتيب ما كذلك (٣) .

إن هذه الجملة (ضرب أحمد خالد) فى طريقة الحديث فى الأندلس قديمًا والبلاد العربية حديثًا جميعًا ، لا سبيل إلى تغيير ترتيبها ، كما كان الأمر فى (ضرب موسى عيسى) فى كلام العرب القديم .

ولقد سبق أن كشف بحث نوع كلمة القافية ، أن الشاعر المجدد يحرص فى شعره الجديد- دون العمودى- على ألا يتصرف فى بناء الجملة تمثلًا لبنائها فى طريقة الحديث ، الذى يتخذ نمطًا ثابتًا تتعلق دلالته بثباته ، فى حين يتبع فى شعره العمودى- دون الجديد- ما يشيع فى الاستعمال العربى القديم ولا سيما فى المأثور من الشعر العمودى ، من توظيف لحرية ترتيب كثير من عناصر الجملة .

لقد كان هذا أسلوبه فى معاملة المطرد المستقيم على القاعدة من البناء النحوى لشعره ، وقد انكشف للبحث الآن أنه أسلوبه فى معاملة الضرورة كذلك ، ومما يزيد هذا الأمر بيانًا تناول المسألة التالية .

* * *

---

(١) اللغة العربية ٢٠٨ .

(٢) راجع المقدمة ١٢٨٠/٣ .

(٣) راجع فقه اللغة ١٤٧- ١٤٨، وراجع اللغة لفندرس ١١١؛ فقد تحدث عن استعاضة اللغات التى فقدت الإعراب فى تأدية العلاقات بالترتيب .

الفصل بين المعطوف عليه والمعطوف

المعطوف تابع بوساطة الحرف، يقصد بعطفه إشراكه مع المعطوف عليه فى كثير من صفاته وأحواله[١]. ودلالة هذا المصطلح (تابع) على تأخر المعطوف عن المعطوف عليه واتصاله به، ظاهرة واضحة، بل إن تحقق هذين الأمرين (التأخر والاتصال)، من شروط هذا الأسلوب[٢].

ومن الجدير بالذكر أن هناك بعض الأحوال يجب فيها الفصل بين المعطوف عليه والمعطوف[٣]، وبعض الأحوال يستحسن فيها هذا الفصل[٤]، وبعض الأحوال يجوز فيها[٥]. وإنما كان كل من ذلك كذلك، على حسب تحقق فهم علاقات عناصر الكلام، ولا سيما علاقة التبعية القائمة بالعطف.

ولكن هناك أوجهًا من الفصل بين المعطوف عليه والمعطوف، يصعب فيها فهم علاقة التبعية، ولابد أن تكون هذه الأوجه وراء ذكر ابن عصفور للفصل بين المعطوف عليه والمعطوف، ضمن ضرائر تقديم بعض الكلام على بعض، فى التقديم والتأخير.

وقد مثل ابن عصفور لذلك قائلًا: «نحو قول لبيد:

فصلقنا فى مراد صلقة   وصداء ألحقتهم بالثلل

يريد: فصلقنا فى مراد وصداء صلقة، وقول البعيث:

وجدت أباها راضيا بى وأمها   فأعطيت فيها الحكم حتى حويتها

يريد: وجدت أباها وأمها راضيًا»[٦].

إن عادة ابن عصفور أن يجعل من الضرورة ما بابه الشعر وإن كان قد جاء فى النثر، لأنه فى هذا قليل وفى الشعر كثير. قال فى تفسير جعله ضمن الضرائر إبدال حرف خفض من آخر: «إنما أورد هذا النوع من الضرائر، وإن كان قد جاء فى الكلام، لأن مجيئه فى الشعر كثير واسع، ومجيئه فى الكلام قليل لا يجوز القياس عليه»[٧]. ومن هذا المنطلق نفهم ما مثل به لما نحن بصدده، على رغم أنه ليس كبير الإشكال من حيث الفهم.

---

(١) راجع شرح المفصل لابن يعيش ٣/٧٤، والمقرب لابن عصفور ٢٥١.

(٢) راجع تفصيل الأستاذ عباس حسن الكلام عن «التابع» و«بعض أحكام التوابع» فى النحو الوافى ٣/٤٣٤-٤٣٧.

(٣) راجع السابق ٣/٦٣٠.

(٤) راجع السابق ٣/٦٣١، ٦٣٣.

(٥) راجع الكتاب لسيبويه ١/٦١، ٢/١٤٤، ١٤٦.

(٦) ضرائر الشعر لابن عصفور ٢٠٥- ٢٠٦، صلقنا: دفعنا، بالثلل: بالهلاك، ومراد وصداء حيان من مذحج.

(٧) السابق ٢٣٩.

ولقد كان مما وقع من الفصل بين المعطوف عليه والمعطوف ، فى شعر المجددين العمودى ، قول ابن عربى :

«الليل لله لا لى والنهار معًا لأنه الدهر فانظر فيه واعتبر»[١]

أراد : الليل والنهار معًا لله لا لى ، ففصل بين المعطوف عليه (الليل) ، والمعطوف (النهار) بمعطوف عليه ومعطوف آخرين (لله لا لى) ، على رغم أن (معًا) حال من (الليل والنهار) بمعنى (مجتمعين) ، ومن ثم تحتاج إلى اتصالهما واجتماعهما ليفهم معناها .

ومنه أيضًا قول التطيلى :

«تطوى بها الأسد وحوليها النَّعَمْ
فى الخوف شغل شاغل عن الكرم
وخاف كل ذابل أن ينحطم
وفى شبا السمر كأطراف الجلم» [٢]

أراد : تطوى بها الأسد وحوليها النعم وخاف كل ذابل أن ينحطم . فى الخوف وفى شبا السمر كأطراف الجلم شغل شاغل عن الكرم .

لقد وصف كتيبة الممدوح بأنها باطشة مخوفة ، حتى إن الأسود لتذهل عن النعم حولها فتظل جائعة ، وحتى إن المعتصم بسلاحه ليخاف أن ينحطم بين يديه ، ثم ذكر منع الخوف له أيضًا من أن يستميح ويرجو كرم الممدوح؛ فإن فى أطراف أسنة الرماح المسنونة لشغلا عن ذلك . فهنا معطوفان عليهما (تطوى بها الأسد وحوليها النعم) ، و(فى الخوف) ومعطوفان (خاف كل ذابل أن ينحطم)[٣] . و(فى شبا السمر كأطراف الجلم) ، فصل بثانى المعطوفين عليهما بين أولهما وبين معطوفه ، وفصل بثانى المعطوفين بين ثانى المعطوفين عليهما وبين معطوفه .

ومنه أيضًا قول ابن عربى :

« وكثر الخير لدينا جوده والمننا »[٤]

وقول ابن خاتمة :

«من رسولى إلى حبيّب قلبى بغيتى حيث ما ثوى واستطارا
ليؤدى تحية من حبيب يفضح الرند نشرها والعرارا»[٥]

أراد ابن عربى : كثر جوده الخير والمنن لدينا ، وأراد ابن خاتمة : يفضح نشرها الرند والعرار ، ففصلا جميعًا بين المعطوف عليه المفعول به (الخير ، الرند) ، وبين المعطوف (المنن ، العرار) ، بالفاعل

---

(١) ديوانه ٧٧ . (٢) ديوانه ١٨٨، تطوى: تجوع، والجلم: المقص .

(٣) عطف الماضى على المضارع جائز كما ذكر ابن مالك «إن اتحد جنس الأول والثانى بالتأويل» راجع شرح التسهيل ٣/٣٧٨- ٣٧٩، وقد بان هذا الاتحاد والتلاؤم بين ما هنا مما قدمه البحث من تفسير .

(٤) ديوانه ٢٨٥ . (٥) ديوانه ٩٠ .

(جوده ، نشرها) وزاد ابن عربى أن فصل بالظرف (لدينا) كذلك .

ومنه أيضًا قول البياتى فى قصيدته (المحرقة) :

«والفأس – والنيران تأكلنى–
تهوى وتهوى فوق أبوابى
مأساتنا ، كبش الفداء– هنا –
كنا ومحرقة لأحطاب»(١)

أراد : هذه مأساتنا ، كنا كبش الفداء ومحرقة لأحطاب هنا . وقد كان تحدّث عما يمكن أن يعد تضحية منه ومن أشباهه في سبيل الوطن ، ففصل بين المعطوف عليه (كبش الفداء) والمعطوف (محرقة لأحطاب) بشبه جملة (هنا) ، وكان واسمها (كنا) ، على رغم أن شبه الجملة على هذا الفهم ، تكون حالًا من المعطوف عليه والمعطوف معًا . وأنهما معًا كذلك فى خبر (كان) .

ومنه أيضًا قول السياب فى قصيدته (ذبول أزاهر الدفلى) :

«يا عين أين أزاهر الدِّفَل
مرى بجانب نهرها وسلى
لرجوت – لو دامت غضارتها –
وصل التى وعدت ولم تصل
قد كان وشك ذبولها أجلا
للملتقى ففجعت بالأجل
ولكنت آمل أن أقبلها
وأعب خمرة حسنها الثمل»(٢)

أراد : لو دامت غضارة أزاهر الدفلى لرجوت وصل التى وعدت ولم تصل ولكنت آمل أن أقبلها وأعب خمرة حسنها الثمل ، قد كان وشك ذبولها أجلًا للملتقى ففجعت بالأجل .

ففصل بين المعطوف عليه (لرجوت وصل التى وعدت ولم تصل) والمعطوف (لكنت آمل أن أقبلها وأعبّ خمرة حسنها الثمل) بجملتين : مستأنفة (قد كان وشك ذبولها أجلا للمتقى) ، ومعطوفة على هذه المستأنفة (فجعت بالأجل) ، فضلا عن تقديمه لجواب الشرط المقترن بلام الجواب (لرجوت) على أداة الشرط وجملة فعل الشرط (لو دامت غضارتها) ، وهو شبيه بما حدث فى بعض الشعر القديم العمودى ، كما فى قول زهير بن مسعود :

«فَلَمْ أرْقِهِ إنْ ينجُ منها ، وإن يَمُتْ فطَعْنَةٌ لا غُسٌّ ولا بِمُغَمَّرِ»(٣)

---

(١) ديوانه ١٢٩/١– ١٣٠ .

(٢) ديوانه ٢٧٩/٢– ٢٨٠ .

(٣) لسان العرب مادة غسس، والغس الضعيف اللئيم .

فإن ظاهره تقديم (فلم أرقه) جواب (إن ينج منها) المقترن بالفاء ، على رغم أن حرف الجواب إنما كان لإحكام ربط جواب الشرط المتأخر ، بفعل الشرط ، خشية أن يفهم على أنه استئناف .

وقد منع كثير من النحاة تقديم جواب الشرط ، لأن الشرط بمنزلة الاستفهام . ولكليهما الصدارة فلا يتقدمه شيء مما يكون بعده[١] ، في حين عد ابن مالك ما في قول زهير هذا السابق ، خاصًّا بالشعر[٢] .

إن لمثل هذه الضرورة إذن علاقة وثيقة بمأثور الشعر العمودى ، وإن الشاعر المجدد إذ يستجيز فى شعره العمودى أن يرتكب ما ارتكبه أئمته الكبار فى خلال تاريخه الطويل ، يحرص على تجنب ذلك فى شعره الجديد الذى هو الإمام فيه ، الحريص على استلهام طريقة الحديث من حوله فيه وتمثّلها .

* * *

(١) راجع الخصائص ٣٩٠/٢، والإنصاف فى مسائل الخلاف للأنبارى ٦٢٣/٢- ٦٣٢ .

(٢) راجع شرح التسهيل لابن مالك ٨٧/٤ .

تغيير البناء النحوى بضرورة الإبدال

لكل عنصر من عناصر الجملة والكلام بنيته التى تتعلق بها دلالته فى نفسه ووظيفته التى يقوم بها ويستعمل لها، ولكل موقع فى الجملة والكلام شروطه فيما يشغله ولكل شكل من أشكال تركيب هذه العناصر بعضها مع بعض، آثاره فى كل منها، على ما بينه علما الصرف والنحو.

ومن المعروف أن النموذج الأعلى لذلك كله أن «يوجد لكل وظيفة عبارة واحدة وعبارة واحدة لكل وظيفة»[١] كما قال فندريس قاصدًا بالعبارة- فيما يرى البحث- بنية الكلمة وبناء الجملة والكلام جميعًا.

إن معرفة قوانين بنية الكلمة وبناء الجملة والكلام، من الأهمية بحيث يعلق بها الفهم والإفهام اللذان هما أصل وظيفة اللغة.

ومما يروى عن بعض اللغوين القدماء أنه جلس وهو صغير على مقربة من بعض الناس بعد أن مشى حتى تعب، فقال: عييت، فضحكوا منه؛ إذ الصواب: أعييت، فحمله هذا على أن طلب اللغة وظهر فيها.

كذلك يروى عن أبى الأسود الدؤلى «أن الذى أوجب عليه الوضع فى النحو أن ابنته قعدت معه فى يوم قائظ شديد الحر، فأرادت التعجب من شدة الحر فقالت: (ما أشدُّ الحر)! فقال أبوها: القيظ، وهو ما نحن فيه يا بنية؛ جوابًا عن كلامها لأنه استفهام؛ فتحيرت وظهر لها خطؤها، فعلم أبو الأسود أنها أرادت التعجب، فقال لها: قولى يا بنية: (ما أشدَّ الحرّ)»[٢].

ولكن للإنسان أحيانًا حالة يضطرب فيها عصبه، لوحظ أن لاضطراب كلامه علاقة بها[٣]، سماها فندريس (الانفعال)، ومن ثم تحدث عن اللغة الانفعالية التى تنفجر تلقائيًا من المتكلم تحت تأثير انفعال شديد، فلا تراعى تلك القواعد السابقة[٤].

وقد مثل الميدانى لتلك الحالة بخبر المرأة التى دخلت على سيدنا عمر بن الخطاب- رضى الله عنه- وهو حاسر الرأس، وكان أصلع، قائلًا: «فدهشت المرأة فقالت: أبا غفر حفص الله لك، وأردت أن تقول: أبا حفص غفر الله لك، فقال عمر- رضى الله عنه - ما تقولين؟ فقالت: صلعت من فرقتك، وأرادت أن تقول: فرقت من صلعتك»[٥].

---

(١) اللغة ٢٠٢.
(٢) طبقات النحويين واللغويين للزبيدى ٢١.
(٣) راجع سيكلوجية اللغة والمرض العقلى للدكتور جمعة سيد يوسف ١٥٩ وما بعدها.
(٤) راجع اللغة لفندريس ١٩٥، واللغة والمعنى والسياق لجون لاينز ١٩٥.
(٥) مجمع الأمثال للميدانى ١/٣٣٥.

لقد اضطربت المرأة مما رأت، وكان سيدنا عمر مهيبًا، وقول الميداني: «فدهشت» دليل على ذلك؛ فالدهش كما ذكر ابن منظور «ذهاب العقل من الذهل والولة وقيل من الفزع»[١].

ولقد سمى برجشتراسر هذه الحالة «هيجان النفس»، ومن ثم تحدث عن كلام الهيجان، وجعله جنسين: أحدهما يكون فى حديث الناس، والآخر هو«إلهام الشعر»[٢].

إن لغة الشعر إذن كلام هيجان، واضطراب، وسواء أقاله الشاعر فى وقت ثورة شعوره أم قاله فى وقت آخر مستحضرًا تلك الثورة، تتشابك المعانى وتتقاطع العوطف، فتبقى من ذلك كله فى نسيج الشعر علامة يأباها العلماء ويجعلونها (ضرورة).

ويرى هذا البحث أن الشاطبى كان يدرك ذلك حينما فسر الضرورة بأن الشاعر لم يخطر بباله عندئذ - وقد علمنا دهشة الاضطراب- غيرها، أو لم يجد ما يطابق حاله- وهى مضطربة هائجة غير مستقرة- غيرها[٣].

والنتيجة التى نخلص إليها هى- كما قال الدكتور محمد حماسة- «أن الشعر لغة انفعالية، يلجأ فيها الشاعر تحت تأثير الانفعال إلى ألفاظ وتراكيب يعتقد أنها أدل على المعنى من غيرها»[٤].

إن الشعر إذن موضع مجهز دائمًا لأن يبدل الشاعر فيه من بنية الكلمات وبناء الجملة وأثار تركيب الكلمات والجمل، غيرها.

روى المرزبانى عن المبرد أنه قال: «أخطأ محمد بن يسير فى قوله:

ولو قنعت أتانى الرزق فى دعة   إن القنوع الغنى لا كثرة المال

لأن القنوع إنما هو السؤال، والقانع السائل، قال الله تبارك وتعالى: ﴿فكلوا منها وأطعموا القانع والمعتر﴾، فالمعتر الذى يتعرض ولا يسأل، يقال قَنَعَ يَقْنَعُ قنوعًا؛ إذا سأل، فهو قانع لا غير؛ وإذا رضى قيل: قنع قناعة فهو قَنِعٌ وقانع جميعًا»[٥].

لقد أبدل الشاعر صيغة أخرى (القنوع) من صيغة (القناعة) فعكس مقصده؛ إذ صار: إن سؤال الناس هو الغنى، ومقصده: إن الرضا وترك سؤال الناس هو الغنى، ولقد يفعل اضطرابه مثل ذلك، ولا سيما إذا تخيلنا أنه قال هذا الكلام فى موقف مُنح فيه غيره من الشعراء عطية الممدوح، ومُنعها هو، فاستشاط غضبًا.

ولكن المرزبانى نفسه يروى كذلك عمن جلس إلى مسلم بن الوليد يكتب عنه إحدى قصائده، فى المسجد، أن أبا نواس أقبل «فاستشرف له القوم، فدنا فسلم، فرفعه مسلم فى

---

(١) لسان العرب مادة دهش.

(٢) راجع التطور النحوى للغة العربية لبرجشتراسر ١٢٨.

(٣) راجع خزانة الأدب للبغدادى ٣٤/١.

(٤) الضرورة الشعرية ٥٥٠- ٥٥١، وراجع نظرية اللغة فى النقد الأدبى للدكتور عبد الحكيم راضى ٥٠.

(٥) الموشح للمرزبانى ٣٦٧.

المجلس ، فلم يفعل أبو نواس . وقطع مسلم الإملاء ، ثم أقبل عليه يسأله أن ينشده من شعره ، وأبو نواس يأبى ، ثم سأله أبو نواس أن يبتدئ القصيدة من أولها ، ففعل إلى أن انتهى إلى قوله :

رأى المهلب أو بأس الأيازيد

فقال مسلم : ما سبقنى إلى جمع يزيد أحد ، فقال له أبو نواس : من هاهنا وهمت! فاستشاط مسلم لذلك »[1] .

إنها شجاعة الشاعر إذن- المعهودة كما سبق فى كلام ابن جنى- على اقتحام المجهول من اللغة ، مفتخرًا بذلك ، غاضبًا من أن ينكر عليه .

ورغم أن هذا النوع من الضرائر- أعنى ضرورة الإبدال- أخف من النوع السابق- أعنى ضرورة الترتيب- من حيث اتضاح المراد معه ، يظل الاعتماد على القرائن المختلفة الأخرى وسيلة حاضرة ، إلى فهم المعنى ، كما كان فى فهم المبرد لكلام محمد بن يسر ؛ إذ لولا هذا ما خطأه .

ولقد تتبع البحث ما وقع بكل نوع من أنواع الشعر المتناولة من ضرورة الإبدال ، فحصل على الجدول التالى :

ضرورة الإبدال	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
إبدال الهمزة المتحركة فى أول الكلمة واوا	١	–	–	–
إبدال الهمزة المتحركة فى حشو الكلمة ياء	١١	–	–	–
إبدال الياء المتحركة فى حشو الكلمة همزة	–	١	–	–
إبدال الهمزة الساكنة بعد فتح فى حشو الكلمة حرف لين	٢	–	–	–
إبدال نون التنوين مدًّا فى الوصل (٢)	٢٦٨	١٣	٤	–
استعمال (النصب) فى المبتدأ بدلا من (الرفع)	١	–	–	–
استعمال (الجر) فى الحال بدلا من (النصب)	–	–	١	–
استعمال (الجر) فى النعت بدلا من (النصب)	–	١	–	–
استعمال (الجر) فى المعطوف بدلا من (النصب)	–	–	١	–
استعمال صيغة أخرى بدلا من صيغة الكلمة	١٧	٢	١٦	٨
استعمال المذكر بدلا من المؤنث	–	–	٢	٣
استعمال الجمع بدلا من المثنى	–	١	–	–

(١) الموشح للمرزبانى ٣٥٦ .

(٢) فى الوصل أى فى خلال البيت، فإن موضع الوقف هو آخر البيت .

استعمال (السين) فى خبر (عسى) بدلا من (أن)	–	١	–	–
استعمال (إلى) بدلا من (اللام)	–	–	١	–
استعمال (الواو) فى عطف توكيد الجملة اللفظى بدلا من (ثم أو الفاء)	–	–	٣	٨
استعمال (حتى) فى العطف بدلا من (الواو)	–	–	٦	–
استعمال (سوف) فى الاستثناء بدلا من (إلا)	–	–	–	١
استعمال (أو) فى الحصر بدلا من (إلا)	–	١	–	–
استعمال (اللام) بدلا من (أن) المصدرية	–	١	–	–
استعمال (إنما) بدلا من (إما)	–	–	١	–
استعمال (هل) فى الاستفهام بدلا من (الهمزة)	–	–	–	١
استعمال (على) بدلا من (فوق)	١	–	–	–
استعمال (ضمير الغيبة) بدلا من (اسم الإشارة)	٢	–	–	١
استعمال (خلاف) بدلا من (غير)	١	–	–	–
استعمال (إذا) بدلا من (إذ)	–	١	١	–
استعمال (إذ) بدلا من (إذا)	–	–	١	١
استعمال (الفعل) بدلا من (الاسم)	٥	٢	٢	٤
استعمال (الفعل الماضى) بدلا من (الفعل المضارع)	٢	–	–	–
استعمال (ضمير الغيبة) فى أول الكلام بدلا من (الاسم الظاهر)	١	٣	١١	٩
استعمال (الضمير المنفصل) فى موقع الفاعل بدلا من (المتصل)	–	١	–	–
استعمال (الضمير المتصل) فى موقع المستثنى بدلا من (المنفصل)	–	–	–	١
استعمال الاسم المأخوذ فى الاتصال بالباء بدلا من (المتروك)	٢	–	–	–
استعمال (النكرة) فى موقع اسم ليس نفس الخبر المعرفة المقدم بدلا من (المعرفة)	–	١	–	–
استعمال (الاسم) فى موقع خبر (ينفك) بدلا من (الجملة الفعلية المضارعية)	–	١	–	–
استعمال (المعرفة) فى التمييز بدلا من (النكرة)	–	–	–	١
استعمال (الجملة الإنشائية) فى الخبر بدلا من (الخبرية)	٣	٢	٣	٢
استعمال (الجملة الإنشائية) فى النعت بدلا من (الخبرية)				
المجموع	٣١٧	٣٤	٥٣	٤٠

يتضح من هذا الجدول عدم ميل الشاعر المجدد إلى استعمال هذه الضرورة على وجه العموم، فى أى من شعريه القديم العمودى أو الجديد، دون الآخر؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٦,٠٦٪)، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٤٦,٠٪)، وعند شاعر الشعر الحر (٩٥,٠٪) , وفى الشعر الحر (٦٢,٠٪) .

كذلك يتضح من هذا الجدول ميل الشاعر المجدد فى كل نوع من شعريه القديم والجديد، دون الآخر، إلى بعض أنواع هذه الضرورة، على النحو التالى :

- لقد مال فى شعره الجديد- دون العمودى- إلى استعمال ضمير الغيبة بدلًا من اسم الإشارة؛ فقد كانت نسبة ذلك فى الشعر الموشح (٣,٠٪)، وفى الشعر الحر (٠١,٠٪) فى حين لم يقع بالشعر العمودى عند الوشاح أو شاعر الشعر الحر.

- ولقد مال فى شعره العمودى- دون الجديد- إلى استعمال (إذا) بدلًا من (إذ)؛ فقد كانت نسبة ذلك فى الشعر العمودى عند الوشاح وشاعر الشعر الحر كليهما (٠١,٠٪) فى حين لم يقع بالشعرين الموشح والحر .

- ولقد مال فى شعره الجديد- دون العمودى- إلى استعمال الفعل بدلًا من الاسم؛ فقد كانت نسبة ذلك فى الشعر الموشح (٠٩,٠٪)، وفى الشعر الحر (٠٦,٠٪) فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٠٢,٠٪)، وعند شاعر الشعر الحر (٠٣,٠٪).

- ولقد مال فى شعره العمودى- دون الجديد- إلى استعمال ضمير الغيبة فى أول الكلام بدلًا من الاسم الظاهر؛ فلقد كانت نسبة ذلك فى الشعر العمودى عند الوشاح (٠٤,٠٪)، وعند شاعر الشعر الحر (١٩,٠٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر الموشح (٠١,٠٪)، وفى الشعر الحر (١٤,٠٪).

ولما لم يظهر ميل عام من أى من الشعرين القديم والجديد إلى تغيير البناء النحوى بضرورة الإبدال، يتجه البحث إلى تناول هذه المسائل التى تميز بالميل إليها كل منهما دون الآخر، فيما يأتى .

* * *

استعمال ضمير الغيبة بدلًا من اسم الإشارة

لما كان المبتدأ محكومًا عليه ومسندًا إليه ، والخبر حكمًا ومسندًا ، كان أصل تركيب الجملة الاسمية أن يكون المبتدأ معرفة والخبر نكرة ، لأن الخبر هو الفائدة الجديدة غير المعروفة ، والمبتدأ هو المستفيد الذى لابد أن نعرفه ، ولولا هذا ما كان للجملة جدوى .

ولكن الخبر ربما يكون معرفة كذلك ، ويكون المقصود من تركيب الجملة إفادة السامع الجمع بينهما وارتباطهما بعد أن عرفهما ، كما فى (زيد المنطلق) ، قال ابن يعيش : « فالمخاطب يعرف زيدًا ويعرف أن شخصًا انطلق ، ولا يعلم أنه زيد ، فيقال : زيد المنطلق ، فزيد معروف بهذا الاسم منفردًا ، والمنطلق معروف بهذا الاسم منفردًا ، غير أن الذى عرفهما بهذين الاسمين منفردين ، قد يجوز أن يجهل أن أحدهما هو الآخر ، ألا ترى أنك لو سمعت بزيد وشُهر أمره عندك من غير أن تراه لكنت عارفًا به ذكرًا وشهرة ، ولو رأيت شخصًا لكنت عارفًا به عينًا غير أنك لا تركب هذا الاسم الذى سمعته على الشخص الذى رأيته ، إلا بمعرفة أخرى ، بأن قال لك : هذا زيد »[١] .

ولما كان قولنا : (زيد المنطلق) يوهم نعت (زيد) ، فيظل السامع ينتظر الخبر ، استعمل المتكلم ضمر الفصل « ليؤذن من أول أمره بأنه خبر لا نعت ، وليفيد ضربًا من التوكيد »[٢] ، بين المبتدأ والخبر ، فقال : زيد هو المنطلق .

ولهذا الضمير ثلاث شرائط- كما قال ابن يعيش :

إحداها – أن يكون من الضمائر المنفصلة المرفوعة الموضع ويكون هو الأول فى المعنى .

الثانية – أن يكون بين المبتدأ وخبره أو ما هو داخل على المبتدأ وخبره من الأفعال والحروف نحو إن وأخواتها وظن أخواتها .

الثالثة – أن يكون بين معرفتين أو معرفة وما قاربها من النكرات[٣] .

ولقد وقع بالشعر الجديد ما لا يستقيم على هذه الشرائط :

قال ابن عربى فى موشحة :

« وهُيَّم العبدُ	والواحد الفرد	قد خيره
فى البوح والكتمان	والسر والإعلان	فى العالمين
أنا هو الديان	يا عابد الأوثان	أنت الضنين...
دخلت فى بستان	الأنس والقرب	لمكنسه
فقام لى الريحان	يختال من عُجْبِ	فى سندسه

(١) شرح المفصل لابن يعيش ٩٨/١ .
(٢) السابق ١١٠/٣، المتن .
(٣) راجع شرح المفصل ١١٠/٣ .

أنا هو يا إنسان مـطـيّـب الـصـبّ في مجلسه »[١]

وقال الفيتورى فى قصيته (إيقاعات على طبل شرقى!) :

« لتكن أنت هو [٢] الدهشة فينا

والغرابه

أيها الناظر من نافذة الغيم

إلى الأرض

لقد أصبحت الأرض التى تعرف

غابه »[٣] .

لقد قال ابن عربى : أنا هو الديان يا عابد الأوثان ، وأنا هو يا إنسان مطيب الصب . وقال الفيتورى : لتكن أنت هو الدهشة فينا ، وفى (لتكن) ضمير قصة مستتر.

إن الطرفين المفصول بينهما بالضمير هنا- فيما يظهر- هما المبتدأ (أنا فى قولى ابن عربى ، وضمير المخاطب أنت فى قول الفيتورى) ، والخبر (الديان ، ومطيب الصب فى قولى ابن عربى ، والدهشة فى قول الفيتورى) وفيهما من المخالفات ما يأتى :

أولاً – المسند إليه ضمير وهو لا ينعت ، فلن يلتبس الخبر بالنعت .

ولقد انتبه النحاة إلى الاعتراض بورود مثل هذا فى نصوص قوية ، فذكر ابن يعيش أن « الأصل ألا يقع الفصل إلا بعد الاسم الظاهر مما يوصف ، فلما ثبت هذا الحكم للظاهر أجرى المضمر مجراه وإن كانت المضمرات لا تنعت »[٤] .ورأى ابن مالك تغيير نص القاعدة ، فبدلًا من « ليؤذن من أول أمره بأنه خبر لا نعت » ، قال : « لانفصال السامع عن توهم الخبر تابعًا ... وذكر التابع أولى من ذكر النعت ، لأن الضمير المشار إليه قد يقع بعدما لا ينعت ، وقبل ما لا ينعت به »[٥] .

ولا مجال- بعد كلامهم هذا- للحديث عن عدم حاجة ثانى قولى ابن عربى إلى الفصل ، لوجود فاصل آخر هو النداء (يا إنسان) لأن ذلك التوسع المذكور فى استعمال ضمير الفصل ، يبيح مثل هذا ، ويفيد الأسلوب توكيدًا على أية حال ، كما ذكر الزمخشرى فيما سبق .

ثانيًا – ضمير الفصل غير مطابق للطرف المفصول الذى قبله؛ إذ إنه ضمير غائب والذى قبله ضمير متكلم فى قولى ابن عربى ، ومخاطب فى قول الفيتورى ، والواجب أن يكون فى قولى ابن

(١) ديوانه ٨٥، ٨٦= ٢/٢٥٨، ٢٦٠ .

(٢) رسمت قبل هذا الضمير فاصلة (،) ولا تأثير لها فيما نحن بصدده، بل طرحها الآن أكثر بياناً .

(٣) ديوانه ٢/٤٧١- ٤٧٢ .

(٤) شرح المفصل ٣/١١١ .

(٥) شرح التسهيل ١/١٦٧.

عربى ضمير متكلم، وفى قول الفيتورى ضمير مخاطب، لأن فيه ضربًا من التأكيد، ولذلك- كما قال ابن يعيش- «وجب أن يكون المضمر هو الأول فى المعنى لأن التأكيد هو المؤكد فى المعنى»[١].

ولما كان جرير قد قال:

«وكائن بالأباطح من صديق يرانى إن أصبت هو المصابا»

وظاهره الفصل بضمير الغائب (هو) بين ضمير المتكلم فى (يرانى)، والمعرف بأل (المصاب)- رأى الأكثرون من النحاة- كما قال ابن مالك- أن ضمير المتكلم أقيم مقام المضاف قبله المحذوف، وأصل الكلام: يرى مصابى إن أصبت هو المصاب[٢]، فعندئذ يستقيم الكلام ويجوز «لأن الثانى هو الأول»[٣].

وقد خرجه أبو على الفارسى على أن (هو) تأكيد لفاعل يرانى المستتر قائلًا: «موضع (هو) رفع؛ لكونه وصفًا للضمير الذى فى (يرانى)، ولا يكون (هو) فصلًا؛ لأن (هو) للغائب، والمفعول الأول فى (يرانى) للمتكلم، والفصل إنما يكون الأول فى المعنى، كقوله عز وجل: ﴿إن ترنى أنا أقل منك مالًا وولدًا﴾[٤]، ألا ترى أن (أنا) هو المفعول الأول المعبر عنه بنى، ومعنى (يرانى هو المصابا): أى يرانى للصداقة المصاب؛ لغلظ مصيبتى عليه، لصداقته، وليس كالعدو أو الأجنبى، الذى لا يكرثه ذاك»[٥].

وكلا التخريجين غير صالح لفهم ما وقع بكلام ابن عربى والفيتورى، فأما الثانى فلا ورود له لأنه ليس ثم ضمير غائب مستتر يؤكده هذا الظاهر، وأما الأول فلا يرد هنا إلا بتكلف شديد، كأن نقول فى قول ابن عربى: «أنا هو الديان يا عابد الأوثان»: سلطانى هو الديان، وفى قوله: «أنا هو يا إنسان مطيب الصب»: عبيرى هو يا إنسان مطيب الصب، وفى قول الفيتورى: «أنت هو الدهشة فينا»: شعرك هو الدهشة فينا[٦]، ثم حذف المضاف وأقيم المضاف إليه (الضمير المتصل الذى صار منفصلًا) مقامه!

ولكن ابن هشام روى أن بعض العلماء يحمل كلام جرير السابق، على ظاهره، الذى هو الفصل بضمير الغائب بين ضمير المتكلم والمعرف بأل، قائلًا: «لما كان صديقه بمنزلة نفسه حتى كان إذا أصيب كأن صديقه هو قد أصيب، فجعل ضمير الصديق بمنزلة ضميره لأنه نفسه فى

---

(١) شرح المفصل ١١٠/٣.

(٢) راجع شرح التسهيل ١٦٨/١ ويروى لو أصبت.

(٣) شرح المفصل لابن يعيش ١١١/٣.

(٤) سورة الكهف ٣٩، وهكذا رسمت «ترنى»- كما قال الدكتور محمود الطناحى محقق الكتاب- وهى قراءة ابن كثير.

(٥) كتاب الشعر للفارسى ٢١٤/١.

(٦) والقصيدة رثاء للشاعر أمين نخلة، وهذا خطاب له.

المعنى»[١] . ولا يخفى أن هذا الرأى بهذا التفسير، أجدر بالقبول، وأقرب إلى روح الشعر وأسلوبه، ولكنه غير صالح كذلك لفهم ما وقع بكلام ابن عربى والفيتورى، فليس ثم طرفان يتحدث عن أحدهما ابن عربى بأنه الديان، ومطيب الصب، والفيتورى بأنه الدهشة، فيمزجان بينهما مثل مزج جرير بين نفسه وصديقه.

إن الذى يراه هذا البحث أن لهذا الكلام تفسيرًا آخر:

إن (هو) فى قولى ابن عربى وقول الفيتورى جميعًا، مستعمل بدلًا من اسم الإشارة (ذا)؛ إذ قد أراد ابن عربى أن يقول: أنا ذا الديان يا عابد الأوثان، وأنا ذا يا إنسان مطيب الصب، وأراد الفيتورى أن يقول أنت ذا الدهشة.

وتنبغى الإشارة أولًا، إلى قرب ما بين ضمير الغيبة واسم الإشارة، ولقد ذكر هذا سيبويه بقوله: «أما هو فعلامة مضمر، وهو مبتدأ، وحال ما بعده كحاله بعد هذا ... وقد يكون هذا وصواحبه بمنزلة هو، يعرّف به»[٢].

كذلك قال بعض الباحثين فى تطور اللغة العربية: «ضمائر الغائب، التى هى النوع الثالث من الضمائر، موضعها الحقيقى، بين الضمائر وبين أسماء الإشارة، تشارك الضمائر فى الانقسام إلى: منفصلة ومتصلة، مرفوعة ومجرورة ومنصوبة. وتشارك أسماء الإشارة فى أن يكنى بها عن الأسماء. أمثال ذلك: أنى إذا سئلت: أين زيد؟ أمكننى أن أجيب: «هو فى البيت»، بدل: «زيد فى البيت» فأكنى بالضمير عن الاسم. والكناية قريبة من الإشارة، ومشتقة منها ومما يدل على ذلك أن (h ū) العبرية، المطابقة (لهو) العربية، معناها: (ذلك) فى كثير من الحالات»[٣].

إن الذى حدث، أن تطورت العربية فى حديث الناس إلى مثل ما عليه العبرية أختها، فصارت تستعمل ضمير الغيبة استعمال اسم الإشارة، ويكن تصوير ذلك مما يأتى:

لقد كثر فى حديث الناس هذا التركيب الإشارى (هذا هو) حتى امتزج عنصراه معًا، فاستغنى الناس بأحدهما قائلين: (أنا هو، أنت هو).

إن هذا هو ما نفعله نحن الآن، غير أن الاستدلال به على طريقة الحديث فى الأندلس، منهج لغوى معتمد فى تفسير الظواهر اللهجية[٤].

لقد وقع هذا الاستعمال بالشعر الجديد وحده، نتيجة حرص الشاعر المجدد فيه وحده كذلك، على تمثيل طريقة الحديث واستلهامها.

* * *

---

(١) مغنى اللبيب ١٠٥/٢ . (٢) الكتاب ٧٨/٢، ٨٠ .

(٣) التطور النحوى للغة العربية لبرجشتراسر ٧٩ .

(٤) راجع اللهجات العربية فى التراث للدكتور أحمد علم الدين الجندى ١٢٦/١ .

استعمال (إذا) بدلًا من (إذ)

(إذا) و(إذ) ظرفان متفقان فى أمور ومختلفان فى أمور أخرى: أما ما اتفقا فيه فإنهما مبنيان، وأنهما مضافان- عند استعمالهما- إلى الجمل، ولقد أجمل الأمرين ابن الحاجب فى قوله: «علة بناء (إذ) أو (إذا) أن وضعهما لزمان منسوب إلى نسبة، فهما محتاجان إلى جملة تبين معناهما كاحتياج الحرف إلى جملة معه»[١]، أى لافتقارهما كالحرف، إلى ما يبينهما.

وأما ما اختلفا فيه فأن (إذا) لما يستقبل من الزمان، و(إذ) لما مضى، وأن (إذا) تضاف إلى الجملة الفعلية فقط، (وإذ) تضاف إلى الفعلية والاسمية، قال الخليل بن أحمد: «إذا فيما يستقبل بمنزلة إذ فيما مضى»[٢]، وقال سيبويه بعد ذكر إضافة الأزمنة إلى الجمل: «جملة هذا الباب أن الزمان إذا كان ماضيًا أضيف إلى الفعل، وإلى الابتداء والخبر؛ لأنه فى معنى إذ، فأضيف إلى ما يضاف إليه إذ، وإذا كان لما لم يقع لم يضف إلا إلى الأفعال؛ لأنه فى معنى إذا، وإذا هذه لا تضاف إلا إلى الأفعال»[٣]، وقال الزمخشرى: «(إذْ) لما مضى من الدهر و(إذا) لما يستقبل منه، وهما مضافتان أبدًا، إلا أن (إذْ) تضاف إلى كلتا الجملتين، وأختها لا تضاف إلا إلى الفعلية»[٤].

ولقد قال المرادى: «الذى صححه المغاربة أن (إذا) لا تقع موقع (إذ) ولا (إذ) موقعها. وتأولوا ما أوهم ذلك»[٥]. ولكن هذا الذى منعه المغاربة، وقع بشعر المجددين العمودى وحده:

قال ابن سناء فى مدح القاضى الفاضل:

«يا صاحب الوجنة المشعشعها آنست نارًا وما وجدت هدى
مالى غيار على زرود ولا أعشق خدًا كسوته زردا
رميته من يدى إذا شغل الفاضل بالجود لى يدًا ويدا
قد بعث الروح بالمواهب فى روحى فصارت روحى لها جسدا»[٦]

فاستعمل (إذا) فى موضع (إذ) فى قوله: «رميته من يدى إذا شغل الفاضل بالجود لى يدًا ويدا»؛ إذ جعلها للماضى، فقد أراد أنه انصرف عن محبوبته الممتنعة عليه، ونفض يده منها عندما شغل الممدوح يديه جميعًا بجوده ومواهبه.

---

(١) الإيضاح فى شرح المفصل لابن الحاجب ٥١٠/١.

(٢) الكتاب لسيبويه ٦٠/٣، وراجع ٢٣٢/٤. (٣) السابق ١١٩/٣.

(٤) شرح المفصل لابن يعيش ٩٥/٤، المتن، وراجع الأشباه والنظائر للسيوطى ٢٣٦/٢.

(٥) الجنى الدنى للمرادى ٣٧١.

(٦) ديوانه ١٥/٢ جعلها وجنة مشعشعة لامتزاج البياض فيها بالحمرة، والغيار: الغيرة، والزرد: الدرع، أراد أن محبوبته ممتنعة، فهو لا يجد ما يغار به عليها.

وقال الفيتورى فى قصيدته (إلى الأخطل الصغير) فى رثائه :

«واقف منك أنا فى حضرة
هى كالبحر اصطخاب وارتطام
كلما جئت كستنى رهبة
فأنا صمت خجول .. واحتشام
أدنو منك .. والدرب ازدحام
وتناء عنك .. والشوق التحام
مثلنا السفن الغريبات ..
إذا الريح جدران على الأفق ضخام» (١)

فاستعمل (إذا) فى موضع (إذ) فى قوله : «مثلنا السفن الغريبات إذا الريح جدران على الأفق ضخام» ؛ إذ جعلها للماضى وأضافها للجملة الاسمية ، فقد أراد أنه فى حضرة المرثى أمير الشعر- كما لقبه قبلئذ- التى كالبحر اصطخابًا وارتطامًا ، يبدو وهو يحاول الاقتراب منها ، كالسفن الغريبة التى تحاول الاقتراب من الشاطئ ، وتمنعها الريح العاصف التى تثير أمواجًا كالجبال .

أما زمان الشاهد فلا يكون المستقبل- وهو حق (إذا)- وإلا لم يستقم التشبيه ، وجملة (الريح جدران ...) اسمية أضيفت إليها (إذا) .

لقد سبق ذكر ملاحظة ابن عصفور كثرة إبدال بعض الأدوات من بعض فى الشعر القديم العمودى(٢) ، وللظرف علاقة بالأداة وثيقة(٣) .

وكذلك أشار ابن جنى إلى إضافة (إذا) إلى الجملة الاسمية فى قول الشاعر القديم ضيغم الأسدى :

إذا هو لم يخفنى فى ابن عمى   وإن لم ألقه- الرجل الظلوم

قائلًا فى شرح ذلك : «ألا ترى أن (هو) من قوله : (إذا هو لم يخفنى) ضمير الشأن والحديث ، وأنه مرفوع لا محالة . لا يخلو رفعه من أن يكون بالابتداء كما قلنا ، أو بفعل مضمر ، فيفسد أن يكون مرفوعًا بفعل مضمر ، لأن ذلك المضمر لا دليل عليه ، ولا تفسير له ، وما كانت هذه سبيله لم يجز إضماره»(٤) .

إن استعمال (إذا) بدلًا من (إذ) ، معهود إذن فى الشعر العمودى القديم ، وما الذى فعله الشاعر المجدد ، إلا اتباع المأثور فى شعره العمودى كذلك .

* * *

(١) ديوانه ٦١٩/١ .   (٢) راجع ضرائر الشعر ٢٣٩ .
(٣) راجع اللغة العربية للدكتور تمام حسان ١١٩، ١٢٣.
(٤) الخصائص ١٠٥/١ .

استعمال الفعل بدلًا من الاسم

موقع المسند إليه- وهو المبتدأ فى الجملة الاسمية، والفاعل أو نائبه فى الجملة الفعلية وما أشبههما من الجملة الاسمية - خاص بالاسم لأنه الذى يجوز أن يسند إليه ويحكم عليه.

وإذا أردنا أن نركب جملة من اسم (محمد) وفعل (حضر)، لم يخرج التركيب عن: (محمد حضر)، أو (حضر محمد)، ويكون الاسم المسند إليه، مبتدأ فى الأولى، وفاعلًا فى الأخرى، والفعل المسند، غير أنه يتحمل ضميرًا مستترًا فيه، فى الجملة الأولى يعود على (محمد) ليحكم ربط جزأي الجملة؛ فمن ثم يعد المسند فيها جملة فعلية، ولم يكن شيء من ذلك فى الثانية لأن الفعل تقدم وتبعه الاسم فكان التركيب محكمًا منذ البدء؛ فمن ثم يعد الفعل مسندًا مفردًا.

لا يجوز إذن- عند تركيب جملة من اسم وفعل، إلا أن نجعل الاسم المسند إليه، ولو تكلفنا غير ذلك فجعلناه المسند فى كلتا الجملتين السابقتين، على أن يكون (محمد) اسم مفعول غير علم، لكان هذا من جعل الجملة مسندًا إليه، لأن الفعل عندئذ فيه فاعل المستتر، ولما تركبت لدينا الجملة المقصودة، لانفكاك كل عنصر عن الآخر.

من ثم لم يجزأن يقع الفعل ذلك الموقع، لأن الجملة لا تقع مسندًا إليه، لأنه «محكوم عليه، والمحكوم عليه لا يكون إلا مفردًا بخلاف الأحكام فإنه يُعبر عنها بالمفرد تارة والجملة أخرى وإنما كان ذلك لاتساعهم فى الأحكام، ألا ترى أنهم وضعوا جملة باب الأفعال مشروطة بأن تكون أحكامًا لغرض الاتساع فيها والاختصار، ولم يوضع المحكوم عليه ذلك الوضع. ومن ثم لم يقع الفاعل ولا المبتدأ جملة»[1].

وتنبغى الإشارة إلى أنه إذا سبقت الفعل (أن) المصدرية- وما أشبهها- جاز أن يقع مسندًا إليه، لأنه سيؤول عندئذ باسم، فإذا قلنا فى الجملة السابقة: أن حضر محمد، ونحن نتحدث عن شخص ما غائب، صح تركيبها، وكان (أن حضر) مبتدأ، لأنه مؤول (بحضوره)، و(محمد) خبر، أى محمود جدًّا، لذا قال ابن مالك فى باب المبتدأ: «لم أُصَدِّرْ حدّ المبتدأ بالاسم، لأنه بعض ما يكون مبتدأ»[2]، بعد أن قال فيه: «يكون اسمًا، نحو: زيد كاتب، وزيد معرب. ويكون غير اسم نحو: ﴿أن تصوموا خير لكم﴾، فخير خبر عن أن تصوموا»[3].

وقال فى باب الفاعل: «الفاعل يكون اسمًا نحو (تبارك الله) وغير اسم نحو ﴿ألم يأن

---

(١) أمالى ابن الحاجب ٨٨٢/٢.

(٢) شرح التسهيل ٢٦٧/١.

(٣) السابق نفسه.

للذين آمنوا أن تخشع قلوبهم لذكر الله﴾... فلذلك قلت المسند إليه، ولم أقل الاسم المسند إليه »[١].

وقد ذكر ابن عصفور ضمن ضرائر الإبدال : « وضع الفعل موضع المصدر على تقدير حذف (أن) وإرادة معناها من غير إبقاء عملها، نحو قوله :

وما راعنى إلا يسير بشرطة　　وعهدى به قينا يفش بكير

يريد : وما راعنى إلا أن يسير بشرطة. فحذف (أن) وأبطل عملها وهو يريد معناها ..

وقول الآخر، أنشده يعقوب :

لولا يرائى الناس لم يصل

يريد : لولا أن يرائى الناس »[٢].

ولقد كان مما وقع بالشعر الجديد، قول التطيلى فى موشحة :

« هيهات تستمال　　أو يعتدى عليها

ودونها نصال　　من سحر مقلتيها

وقد مشى الجمال　　حتى انتهى إليها

وصُفّت الحجال　　منها بما لديها »[٣]

وقول السياب فى قصيدته (نهاية) من الشعر الحر :

« عويل من القرية النائيه،

وشيخ ينادى فتاة الغريقْ،

بهذا الطريق .. وذاك الطريق،

ويمشى إلى الضفة الخاليه

يسائل عنه المياه،

ويصرخ بالنهر .. يدعو فتاه

ومصاحبه الشاحب

يغنى (سدى) زيته الناضب

(محال يراه) »[٤]

لقد شغل التطيلى موقع المسند إليه الفاعل، بقوله : « تستمال » وشغل السياب موقع المسند إليه المبتدأ المؤخر، بقوله : « يراه ».

والحقيقة أن مثل هذا الاستعمال وارد فى النثر منذ القدم، ولذا قال ابن عصفور : « قد يجىء

---

(١) شرح التسهيل ١٠٥/٢ .

(٢) ضرائر الشعر ٢٦٣، ٢٦٥، وراجع الخصائص لابن جنى ٤٣٧/٢ .

(٣) ديوانه ٢٧٦= ٢٨٠/١ .　　(٤) ديوانه ٩٠/١ .

مثل هذا فى الكلام ... إلا أن ذلك يقل فى الكلام ويكثر فى الشعر؛ فلذلك أوردناه فى جملة ما يختص به الشعر »[١] .

ولقد كان حديث أكثر النحاة عن وقوع هذا الاستعمال بالنثر متعلقًا بالمثل القديم : « تسمع بالمعيدى خير من أن تراه » . وقد دار حديثهم عما فيه ، على رأيين :

الأول – أن قبل الفعل (أن) المصدرية ، وأنها حذفت لفظًا وهى مرادة معنى ، فلما حذفت رفع الفعل ، لأنها ضعفت بالحذف على غير قياس عن أن تنصبه ، والحرف عامل ضعيف أصلًا . إنها مرادة معنى من أجل أن يخرج من الفعل معها مصدر يصح وقوعه مبتدأ .

قال ابن هشام : « الذى حسن حذف (أن) الأولى ثبوت (أن) الثانية ،وقد روى (أن تسمع) بثبوت (أن) على الأصل ، و(أن) والفعل فى تأويل مصدر ، أى سماعك؛ فالإخبار فى الحقيقة إنما هو عن الاسم »[٢] .

الثانى – أن الفعل (تسمع) مفرغ من دلالته على الزمن ، خالص للدلالة على الحدث ، فهو فى حكم المصدر ، ومن ثم وقع الموقع الذى يقعه المصدر .

قال البغدادى : « هذا من باب التجريد ، وذلك بأن تجرد الفعل عن أحد مدلوليه وهو الزمان فيتمحض للحدث ... فيكون (تسمع) مبتدأ ، و(خير) خبره »[٣] .

إن تعلق حديثهم بذلك المثل ، راجع إلى شهرة الأمثال وكثرة استعمالها وكونها كالأعلام ، وإلى تقليد بعض النحاة لبعض ، وإلا فقد قال بعض العرب– كما نص ابن مالك : « أذهبُ إلى البيت خيرٌ لى ، وتزورنى خير لك »[٤] . وربما كان الشافعى –رضى الله عنه– من « بعض العرب » المذكورين فى كلام ابن مالك؛ فقد كان يحذف (أن) المصدرية قبل المضارع ، كما فى قوله : « كما عليه يتعلم الصلاة »[٥] ، حتى إن الأستاذ أحمد شاكر استنبط ذلك من كتابه « الرسالة » وجمعه إلى ما وقع بكلامه من مسائل لغوية أخرى ، ليحتج به ويستشهد على مثله[٦] .

ومما يجدر ذكره هنا قول ابن سلام فى شرح المثل المشهور السابق : « كان الكسائى يدخل فيه (أن) والعامة لا تذكر (أن) ووجه الكلام ما قال الكسائى »[٧] .

---

(١) ضرائر الشعر ٢٦٥ .

(٢) شرح شذور الذهب لابن هشام ١٩، وراجع سر صناعة الإعراب لابن جنى ٢٨٤/١، ٢٨٨، والخصائص ٢/ ٤٣٦، ٤٣٧، وشرح التسهيل لابن مالك ٥٠/٤، ونتائج الفكر للسهيلى ٨٤، وهمع الهوامع للسيوطى ١/ ١٢، ١٣.

(٣) شرح أبيات المغنى للبغدادى ٢٧٨/٦، وراجع الخصائص ٤٣٦/٢، المحتسب لابن جنى ٣٢/٢، وهمع الهوامع للسيوطى ١٢/١-١٣ .

(٤) شرح التسهيل ٢٣٥/١ .

(٥) الرسالة للشافعى ٤٩ .

(٦) راجع فهرس الفوائد اللغوية المستنبطة من الرسالة ٦٥٩ .

(٧) كتاب الأمثال للحافظ أبى عبيد القاسم بن سلام ٩٧ .

إن ذكر (أن) هو مقتضى القاعدة، وإن طرحها هو ما مالت إليه طريقة الحديث- مفهوم العامة فى نص ابن سلام- وقد فشا ذلك فى طريقة الحديث بعدئذ حتى غلب عليها، كما فى قول الناس: (معقول يعملها)، و(يمكن يعملها)، إنه ما يستعمل الآن، وبه نستدل على ما كان مستعملًا فى الأندلس.

ولا يخفى أن إيثار الشاعر المجدد استعمال الفعل بدلًا من الاسم على ذلك النحو السابق، فى شعره الجديد دون العمودى، من آثار حرصه فيه وحده على تمثل طريقة الحديث واستلهامها والاقتراب منها.

* * *

استعمال ضمير الغيبة فى أول الكلام بدلا من الاسم الظاهر

إن المضمرات - بالقياس إلى الأسماء الظاهرة - نوع لغوىّ أحدث ؛ فبها يستغنى المتكلم عن تكرار الأسماء - ومنها الكثير المقاطع - وعن التباس الأسماء المتشابهة بعضها ببعض . قال ابن يعيش : « إنما أُتى بالمضمرات كلها لضرب من الإيجاز واحترازًا من الإلباس . فأما الإيجاز فظاهر ، لأنك تستغنى بالحرف الواحد عن الاسم بكامله ، فيكون الحرف كجزء من الاسم . وأما الإلباس فلأن الأسماء الظاهرة كثيرة الاشتراك ، فإذا قلت : زيد فعل زيد ، جاز أن يتوهم فى زيد الثانى أنه غير الأول ، وليس للأسماء الظاهرة أحوال تفترق بها إذا التبست وإنما يزيل الالتباس منها فى كثير من أحوالها الصفات »[١] . فإذا استعمل المتكلم ضمير التكلُّم ، فهمنا جهة الحديث على أنها إليه ، وإذا استعمل ضمير الخطاب ، فهمنا جهة الحديث على أنها إلينا ، وإذا استعمل ضمير الغيبة ، لم نفهم جهة الحديث إلا أن يتقدم ما يتجه إليه . قال ابن يعيش : « المضمرات لا لبس فيها ، فاستغنت عن الصفات ، لأن الأحوال المقترنة بها قد تغنى عن الصفات . والأحوال المقترنة بها : حضور المتكلم والمخاطب والمشاهدة لهما وتقدم ذكر الغائب الذى يصير به بمنزلة الحاضر المشاهد فى الحكم »[٢] .

إن ضمير الغيبة هنا مصدر إشكال ؛ إذ إنه إذا لم يتقدم ما يتجه إليه ، ذهب الكلام أدراج الرياح ، وانعدم الفهم والإفهام اللذان هما أصل وظيفة اللغة .

ولقد وقع بالكلام تغيير للترتيب ، فبدا استعمال ضمير الغيبة فيه وكأنه لا يجد ما يتجه إليه ، غير أن إدراك أن بالكلام تغييرًا لترتيب عناصره ، كفيل بأن ينبه السامع إلى تأخر ما يتجه إليه ذلك الضمير ، كما فى مثل (ضرب أخاه محمد) ، فأثبت العلماء من ثَمّ جواز هذا الكلام ، وجعلوه من عَوْد ضمير الغيبة على متأخر لفظًا لا رتبة .

ولكن وقع بالشعر أن تأخّر ما يتجه إليه ضمير الغيبة ، دون أن يكون بالكلام تغيير للترتيب ، فجعله العلماء ضرورة ، سمَّوْها عَوْد ضمير الغيبة على متأخّر لفظًا ورتبة .

قال ابن عصفور ضمن تقديم بعض الكلام على بعض ضرورة : « منه تقديم المضمر على الظاهر لفظًا ورتبة » ، وجعل من ذلك قول الشاعر :

جزى ربُّه عنى عدىَّ بن حاتمٍ ... جزاء الكلاب العاويات وقد فعلْ[٣]

إذ فيه اتصال الفاعل بضمير الغائب ، وليس ما يتجه إليه قبله ، ولا تقديم فى الكلام بل يعود الضمير على (عدى) المفعول به المتأخر لفظًا ورتبة عن الفاعل (رب) .

---

(١) شرح المفصل ٨٤/٣ .   (٢) السابق نفسه .
(٣) راجع ضرائر الشعر ٢٠٩ .

ولقد وقع بشعر المجددين العمودىّ أن ابتدأ الشاعر قصيدته باستعمال ضمير غيبة ، وليس قبله ما يتجه إليه ، كما فى قول ابن خاتمة فى مطلع قصيدة من شعره العمودى :

« لاح مرأى فقلتُ : بدر الدجونِ وتثنى فقلتُ : بعض الغُصونِ »[١]

وكما فى قول السياب فى مطلع قصيدة (لامس شعرها شعرى) من شعره العمودى :

« مرّتْ فلامس شعرها شعرى
فإذا الهوى بجوانحى يَسْرِى »[٢]

ففى (لاح) من قول ابن خاتمة ، و (مرت) من قول السيّاب ، ضمير غيبة مستتر لم يتقدم عليه أو يتأخر عنه ما يتجه إليه ، ومقتضى هذا أن يذهب قولاهما أدراج الرياح كما سبق . ولكن الحقيقة أننا نفهم أن ابن خاتمة يريد أن (حبيبه) هو الذى (لاح) ، وأن السياب يريد أن (حبيبته) هى التى (مرت) ، لما هو راسخ فى نفوسنا من أساليب الشعراء فى مطالع قصائدهم منذ القدم ، فكأن ضمير الغيبة هنا قد عاد إلى معلوم قد تقرر فى النفوس ، فقام قوة العلم به وارتفاع اللبس فيه مقام تقدّم الذكر له ، كما قال ابن الشجرى[٣] .

ولقد قال المبرد فى خلال كلامه على قول أبى بلال الخارجى :

أحبُّ بقاءً أو أرجى سلامةً وقد قتلوا زيدَ بن حصنٍ ومالكا

« قوله : (وقد قتلوا) ولم يذكر أحدًا ، فإنما فعل ذلك لعلم الناس أنه يعنى مخالفيه ، وإنما يحتاج الضمير إلى ذكْرٍ قبله ليُعرف ، فلو قال رجل : ضربته ، لم يجز ؛ لأنه لم يذكر أحدًا قبل ذكره الهاء ، ولو رأيت قومًا يلتمسون الهلال فقال قائل : هذا هو ، لم يحتج إلى تقدمة الذكر ، لأن المطلوب معلوم ، وعلى هذا قول علقمة بن عبدة فى افتتاح قصيدته :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم

لأنه قد علم أنه يريد حبيبة له »[٤] .

---

(١) ديوانه ٩٢ .

(٢) ديوانه ٣٠٣/٢ .

(٣) تحدث ابن الشجرى عن أربعة أضرب لضمير الغيبة: أولها العائد على متقدم، والثانى العائد على متأخر لفظاً لا رتبة، وكلاهما مرّ الحديث عنهما، والثالث ضمير الشأن والقصة وما يشبههما، وفى هذا الضرب فقط لا يحتاج الضمير إلى متقدم يتجه إليه؛ إذ يبدأ به فى مواضع التفخيم والتعظيم- كما قال ابن يعيش فى شرح المفصل ١١٤/٣- دون أن يعود على متقدم، ويشفع بجملة مفسرة له، تكون إياه فى المعنى، فمن ثم لا يحتاج إلى أن يعود عليه منها ضمير الربط كما فى قول الحق سبحانه: ﴿وأنه لما قام عبد الله يدعوه ...﴾ سورة الجن من الآية ١٩، و﴿ فإنها لا تعمى الأبصار﴾ سورة الحج من الآية ٤٦، والضرب الرابع العائد على معلوم قد تقرر فى النفوس، وهو ما نحن بصدده، راجع أمالى ابن الشجرى ١١٧/٣. ومن الواضح أن ضمير الشأن والقصة بعيد عما سبق ذكره من عود الضمير على متأخر لفظاً ورتبة، بل إن هذا البحث يرى أن ضمير الشأن والقصة أقرب إلى ما ذكره ابن الشجرى فى الضرب الرابع .

(٤) الكامل للمبرد ٢٥١/٣ .

وفى آخر كلامه تصريح بأنّ هذا معهود من الشعراء فى مطالع قصائدهم ، ومن ثم يكون ميل الشاعر المجدد إلى استعمال ضمير الغيبة فى أول الكلام بدلا من الاسم الظاهر ، فى شعره العمودى - دون الجديد - جَرْيًا على النهج المأثور فيه منذ القدم .

ولا يخلو هذا الملمح الأسلوبى من آثار (المثالية) التى يؤثرها هذا الشاعر المجدد ، فى شعره العمودى دون الجديد ، ومن لوازمها الحديث عن الغائب ، كما سبق للبحث أن فصله ؛ فحديث ابن خاتمة والسياب جميعًا عن الحبيبة الغائبة ، ومقصودهما (المثال الكامل الذى يعِزُّ وجوده) .

* * *

تغيير البناء النّحْوى بضرورة النّقْص

لكل عنصر من عناصر الجملة والكلام بنيته التى تتعلق بها دلالته فى نفسه ووظيفته التى يقوم بها ويستعمل لها ، ولكل شكل من أشكال تركيب هذه العناصر بعضها مع بعض ، آثاره فى كلّ منها ، كما سبق ذكره .

ومن عناصر الجملة والكلام ما يجوز حذفه أو الحذف منه :

فمما يجوز الحذف منه ، المنادى العلم ، عند ترخيمه كما فى (اسمع يا حُسا نصيحتى) أى يا حسام ، وإذا راعينا أن المضاف والمضاف إليه كالكلمة الواحدة ، جاز أن نضم إلى هذا الحذف ، حذف ياء المتكلم كما فى قول الحق سبحانه : ﴿لكم دينكم ولى دين﴾[١] أى دينى ، فى الوقف ، وهو موضع تجوز فيه أنواع من الحذف من بنية الكلمة .

ومما يجوز حذفه ، المبتدأ فى جواب السؤال ، كما فى (هنا) ، فى جواب (أين أنت ؟) ، وكذلك الخبر فيه ، كما فى (أنا) فى الجواب (من هنا ؟) ، والمضاف إليه بعد (قبل وبعد) ، كما فى قول الحق سبحانه : ﴿لله الأمر من قبل ومن بعد﴾[٢] ، أى من قبل ذلك وبعده[٣] .

ومن هذه العناصر ما يمتنع حذفه أو الحذف منه :

فمما يمتنع الحذف منه ما سوى المنادى المرخم السابق ذكره[٤] ، فليس لأحد أن يقول : (اسْمَ يا صَغِى نَصِى) زاعمًا أنه يريد : (اسمع يا صغيرى نصيحتى) .

ومما يمتنع حذفه ، النعت – كما قال ابن جنى – لأنه يُستعمل فى الكلام على ضربين :

« إما للتلخيص والتخصيص ، وإما للمدح والثناء . وكلاهما من مقامات الإسهاب والإطناب ، لا من مظان الإيجاز والاختصار . وإذا كان كذلك لم يَلِقِ الحذف به ولا تخفيف اللفظ منه . هذا مع ما ينضاف إلى ذلك من الإلباس وضد البيان »[٥] ، وهو تحليل جار على جميع ما يمتنع حذفه ، ولذا كانت معرفة قوانين الحذف على ذلك النحو السابق ، من الأهميّة بحيث يتعلق بها الفهم والإفهام – كما ذكر ابن جنى – وهما أصل وظيفة اللغة . بل لقد قال الجرجانى فى بيان شأن الحذف : « هو باب دقيق المَسْلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسِّحْر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبن . وهي جملة قد تنكرها حتى تَخْبُرَ ، وتدفعها حتى تنظر »[٦] .

---

(١) سورة الكافرون الآية ٦ .
(٢) سورة الروم من الآية ٤ .
(٣) راجع الخصائص ٣٦٥/٢ .
(٤) راجع شرح المفصل لابن يعيش ١٩/٢ المتن .
(٥) الخصائص لابن جنى ٣٦٨/٢ .
(٦) دلائل الإعجاز ١٤٦ .

ولا ريب فى أنه أراد استعمال الحذف الجائز ، بدليل قوله بعد شرح ما وقع ببعض الشعر : « تكلَّفْ أن ترد ما حذفه الشاعر ، وأن تخرجه إلى لفظك ، وتوقعه فى سمعك ، فإنك تعلم أن الذى قلتُ كما قلت ، وأنْ ربَّ حذف هو قلادةُ الجيد ، وقاعدة التَّجْويد »[١] ، فلولا قصده إلى الحذف الجائز لم يسأل المخاطب أن يردَّه .

إن الشاعر أكثر المتكلمين حاجة إلى الحذف - على هذا النحو - لتكاثر معانى الشعر عليه وضيق مجال القول عنها بانحصاره بالعروض . ولقد جعل بعض العلماء الشعر مما يحسن فيه الإيجاز والاختصار ، ولا ريب فى أن الحذف أظهر وسائل ذلك[٢] .

ولكن هذا الشاعر لا يتورع عن ارتكاب حذف ما يمتنع حذفه ، قال سيبويه : « اعلم أنه يجوز فى الشعر ما لا يجوز فى الكلام » ثم ذكر « حذْف ما لا يُحذف يشبهونه بما قد حذف واستُعمل محذوفًا »[٣] ، وسواء فى ذلك حذف عنصر واحد من عناصر الجملة والكلام ، وحذف أكثر من عنصر ، وحذف بَعْضٍ منه .

فمن هذا الأخير ما ذكره قدامه فى عيوب ائتلاف اللفظ والوزن باسم « التَّثْلِيم » قائلًا : « هو أن يأتى الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض ، فيضطر إلى ثلمها ، والنقص منها ... وقال علقمة بن عبدة :

كأنّ إبريقهم ظبى على شرفٍ مُفَدّم بسبا الكتان ملثومُ

أراد : بسبائب الكتان ، فحذف للعروض »[٤] ، وهو حذف لبعض الكلمة المضاف هنا . وقال بعض الرجاز :

والله ما ليلى بنام صاحبه ولا مُخالط اللَّيان جانبُهْ

فمن النحاة من فهمه على حذف القول (مقول فيه) ، ومنهم من فهمه على عدم الحذف ، وأنّ (نام صاحبه) علم (كشاب قرناها)[٥] . ولكنّ غيرهم فهمه على حذف المنعوت (ليل)[٦] ، وقد رجح هذا الفهم محقق شرح ابن يعيش للمفصل ، واصفًا الفهم الأول بالتكلف ، والثانى بالبعد الشديد ، موضحًا أن مراد قائل البيت « أنه لم يحصل له راحة فى نومه تلك الليلة »[٧] ، وهو رأى وجيه جدًّا ؛ ففى مثل هذه الحال الضجرة - وهى حال الشاعر حين يبدع شعره كما

---

(١) دلائل الإعجاز ١٥١ .
(٢) راجع الطراز العلوى ٨٩/٢ .
(٣) الكتاب ٢٦/١، وراجع ١٨٤/٤- ١٨٥ .
(٤) نقد الشعر ٢١٩ وسبائب جمع سبيبة: شقة كتان رقيقة .
(٥) راجع خزانة الأدب ٣٨٨/٩- ٣٩٠ .
(٦) راجع الخصائص ٣٦٨/٢- ٣٦٩، وخزانة الأدب ٣٨٨/٩- ٣٩٠ .
(٧) شرح المفصل ٦٢/٣ والحاشية .

سبق ذكره ، أو هى الحال التى تحمل الشاعر على أن يبدع شعره - يقع مثل هذا الحذف « إذ لا يتيسر له لا الوقت ولا الفراغ اللذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة ، قواعد اللغة المتروية »[1] كما قال فندريس فى حال الاضطراب ولغتها ، وهو قول جائز هنا إلى حد بعيد .

وقد جعل ابن جنى الحذف - ولا سيما الممتنع - من شجاعة العربية ، قاصدًا شجاعة المتكلم الذى يريد للسامع الفهم على رغم ما استعمله من حذف ، غير أنه لا يفعل شيئًا من هذا إلا بدليل ، ولذا قال ابن جنى : « قد حذفت العرب الجملة ، والمفرد ، والحرف ، والحركة . وليس شىء من ذلك إلا عن دليل عليه . وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب فى معرفته »[2] ، وما الدليل هنا إلا قرائن المقام والمقال التى سبق ذكر طرف منها ، وبها فهم العلماء أن المقصود هو (بسبائب الكتان) ، و(بليل نام صاحبه)[3] .

ولقد تتبع البحث ما وقع بكل نوع من أنواع الشعر المتناولة من ضرورة النقص ، فحصل على الجدول التالى :

ضرورة النقص	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
حذف همزة أول الكلمة دون اعتماد على تحرك ما قبلها	٣	-	-	-
حذف أول الكلمة اعتمادًا على تحرك ما قبلها (وصل همزة القطع)	٣٣	٦	١	-
حذف هاء ضمير الغائب المتصل ، وضم ما قبله ، وإشباعه	٥	-	-	-
تسكين متحرك حشو الكلمة أو ما كحشوها (٤)	٩	٦	١٠	٤
تخفيف مشدد حشو الكلمة أو ما كحشوها ، وتحريكه	٢	١	١	١
حذف (حرف لين) من حشو الكلمة أو ما كحشوها	٩	-	-	-
حذف (حرف مد) من حشو الكلمة أو ما كحشوها	٢٦	٢	٢	٣
تسكين متحرك آخر الكلمة غير المنون أو ما كآخرها ، فى الوصل(٥)	٦٥٥	٢١	٥	٩

(١) اللغة ١٩٥ .

(٢) الخصائص ٢/٣٧٢ - ٣٧٣ .

(٣) راجع الضرورة الشعرية للدكتور محمد حماسة ٢٩٧، ٣٦٢ .

(٤) حشو الكلمة ما لم يكن أولها ولا آخرها من حروفها، كالراء فى (ضرب)، وماكحشوها هو آخرها حين يتصل بها ما ليس منها، كالباء فى (ضربه) .

(٥) آخر الكلمة هو حرفها الأصلى الأخير، كالباء فى (ضرب)، وما كآخرها هو ما يتصل بآخرها مما ليس منها، كالهاء فى (ضربه) .

تسكين متحرك آخر الكلمة المنون بعد حذف تنوينه ، فى الوصل	٩٨	–	–	–
تسكين متحرك آخر الكلمة المفتوح المنون بعد حذف تنوينه ، فى الوقف	٦	٨	٤	١٤
تخفيف مشدد آخر الكلمة وتسكينه فى الوصل	٣٣	٣	–	٣
تخفيف مشدد آخر الكلمة وتسكينه ، فى الوقف	٦	١٩	٦	١٢
منع المصروف من الصرف	١٣	–	–	١
قلب الهمزة المتحركة آخر الكلمة مدًّا	٢٢	١٧	٤	٤
قلب (هاء) اسم الإشارة ياء مد	١	١	–	١
قلب (تاء التأنيث) المتحركة ألف مدّ ، فى الوصل	١	–	–	–
قلب (تاء التأنيث) المتحركة هاء ساكنة ، فى الوصل	٩٠	٢	١	–
حذف (حرف) من آخر الكلمة أو ما كآخرها فى الوصل دون أن يتبعه ساكن	٢٢	٤	–	١
حذف (حرف مد) من آخر الكلمة وتسكين ما قبله ، فى الوصل	٤	–	–	–
قصر الممدود	٢٣	٢٨	٦	٤
حذف الهمزة المتحركة – وقبلها مد – من آخر الكلمة ، فى الوصل	٢	–	–	–
حذف آخر الكلمة الصحيح غير الهمزة – وقبله مد – فى الوصل	١	–	–	–
حذف آخر الكلمة الصحيح غير الهمزة – وليس قبله مد – فى الوصل	–	–	–	١
حذف (نون) مضارع الأمثلة الخمسة فى غير جزم أو نصب	١	–	–	–
حذف (تاء التأنيث المتحرحكة) – فى غير ترخيم – فى الوصل	٢	–	–	–
حمل نصب الاسم المنقوص المنون على حال رفعه وجره	٥	١	٣	–
حذف (أن) من خبر (عسى)	٢	–	–	–
حذف (أداة النفى) من أسلوب الحصر	–	٣	–	–
حذف (الفاء) قبل (إذا) الفجائية ، فى غير الشرط	–	١	–	–
عدم تكرار (لا) نافية المعرفة	–	–	١	–
حذف (أداة الشرط) وحدها	–	١	–	–
حذف (الفاء) الرابطة لجواب الشرط	١٠	٥	٣	٢
حذف (حرف القسم) من المقسم به غير المشهور ، وإبقاء جره	–	–	١	–
حذف (قد) من فعل جملة جواب القسم ، الماضى المقترن بلامه	–	١	–	–
حذف (أداة الاستفهام)	٤	–	١	٤
حذف المبتدأ بعد (أما) وذكر حاله الجملة	–	–	١	–
حذف (اسم الحرف الناسخ)	٢	٦	١	٢
حذف الخبر الكون الخاص ، دون الجار والمجرور المتعلقين به	٥	–	—	–
حذف خبر المبتدأ دون ذكر شىء منه	–	–	–	٥

حذف خبر الحرف الناسخ	–	١	–	٢
حذف العائد من الصلة القصيرة	١	–	–	–
حذف المجرور دون الجار	١	–	–	٤
حذف المضاف إليه	–	–	–	٣
حذف (ياء المتكلم) المضاف إليه وتسكين ما قبلها ، فى الوصل	١	–	–	–
حذف (هاء الغائب) المضاف إليه وتسكين ماقبلها ، فى الوصل	١	–	–	–
حذف النعت	١	١	–	٢
العطف على ضمير الرفع المتصل دون إعادته	–	–	–	١
العطف على ضمير الرفع المستتر دون إعادته	–	١	–	–
حذف المعطوف عليه	–	–	٧	١٦
العطف على معمولى عاملين	–	١	–	–
حذف المستأنف بعده الكلام	–	١	–	–
حذف (المحذّر منه) بعد (إياك)	–	–	٢	–
حذف (الفعل المضارع) دون أداة جزمه	–	–	١	١
حذف (ليس واسمها)	–	١	–	–
نقص التوكيد اللفظى عن المؤكّد	–	–	–	١٢
حذف بعض أجزاء أسلوب (أمّا)	١	–	–	–
حذف (المعطوف الجملة) ، وذكر ما لا يعيّنه	١	١	–	–
حذف الجملة الاستفهامية، وذكر مالا يعينها	–	–	١	٢
المجموع	١١٠٢	١٤٣	٦٢	١١٤

يتضح من هذا الجدول ميل الشاعر المجدد فى شعره الجديد - دون العمودى - إلى تغيير البناء النحوى بضرورة النقص؛ فقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٢١,٠٨٪)، وفى الشعر الحر (١,٧٧٪)، فى حين كانت نسبتها فى الشعر العمودى عند الوشاح (١,٩٦٪)، وعند شاعر الشعر الحر (١,١١٪).

كذلك يتضح من هذا الجدول أنه فى حين لم يتفق للشعر العمودى عند الوشاح وعند شاعر الشعر الحر، ميل إلى نوع من أنواع هذه الضرورة، مال الشعر الجديد إلى عدة أنواع منها مختلفة، على النحو التالى :

- لقد مال إلى حذف (حرف مد) من حشو الكلمة أو ما كحشوها ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٠,٤٩٪)، وفى الشعر الحر (٠,٠٤٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٠,٠٢٪)، وعد شاعر الشعر الحر (٠,٠٣٪).

- ومال إلى تسكين متحرك آخر الكلمة غير المنون أو ما كآخرها فى الوصل ؛ فقد كانت

نسبته فى الشعر الموشح (١٢,٥٣٪)، وفى الشعر الحر (٠,١٤٪)، فى حين كانت فى الشعر العمودى عند الوشاح (٠,٢٨٪)، وعند شاعر الشعر الحر (٠,٠٨٪).

- ومال إلى تخفيف مشدد آخر الكلمة وتسكينه فى الوصل ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٠,٦٣٪)، وفى الشعر الحر (٠,٠٤٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٠,٠٤٪) ولم يقع بالشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر.

- ومال إلى منع المصروف من الصرف ؛ فقد كان نسبته فى الشعر الموشح (٠,٢٤٪) وفى الشعر الحر (٠,٠١٪)، فى حين لم يقع بالشعر العمودى عند الوشاح ولا عند شاعر الشعر الحر.

- ومال إلى حذف حرف مد من آخر الكلمة أو ما كآخرها فى الوصل دون أن يتبعه ساكن ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٠,٤٢٪)، وفى الشعر الحر (٠,٠١٪)، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (٠,٠٥٪)، ولم يقع بالشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر.

- ومال إلى حذف أداة الاستفهام ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٠,٠٧٪)، وفى الشعر الحر (٠,٠٦٪)، فى حين لم يقع بالشعر العمودى عند الوشاح، وكانت نسبته فى الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر (٠,٠١٪).

- ومال إلى حذف المجرور دون الجار ؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٠,٠١٪)، وفى الشعر الحر (٠,٠٦٪)، فى حين لم يقع بالشعر العمودى عند الوشاح ولا عند شاعر الشعر الحر.

إنه مما ينبغى التصريح به دون مواربة أن الشاعر المجدد ينظم شعره الجديد وكأنه يتحدث به، أو يحرص على أن يكون كذلك، فى حين ينظم شعره العمودى وكأنه يكتبه، وربما حرص على أن يكون وحده كذلك، كما اتضح من ملامح أسلوبية غير قليلة سبق الحديث عنها.

إن هذا البحث يرى ذلك رغم علمه بأن هذا الشاعر- فى الأغلب - يكتبهما جميعًا، بل هكذا كان الشعراء الكبار- فضلًا عن الشعارير الصغار- يفعلون منذ القدم، وإنما ذلك لأنه حين ينظم شعره العمودى ينهج فى جانبى قصيدته: العروض واللغة، نهج من سبقه، وهو نهج لم يصله إلا مكتوبًا، فى حين أنه حين ينظم شعره الجديد لا يفعل ذلك، فإذا كان ينظم في شعره العمودى لغة لا يتكلمها، فهو فى شعره الجديد حريص على الاقتراب من لهجته التى يتكلمها ما استطاع إلى ذلك- فى خلال اللغة - سبيلًا .

وإذا راجع البحث خصائص طريقة الحديث مقارنة بطريقة الكتابة، وجد ما يأتى:

أولًا - استعمال طريقة الحديث للتنغيم (من قرائن المقال)، والإشارة (من قرائن المقام)- دون طريقة الكتابة- مما يغنى أحيانًا عن ذكر بعض عناصر الجملة والكلام[1].

(١) راجع اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ٢٢٦ وما بعدها، و٣٣٧ وما بعدها.

وقد أشار إليهما ابن جنى على أنهما جميعًا قرينة حال ، فى حديثه عن النعت المحذوف- وحذفه ممتنع أصلًا كما سبق فيما نقله البحث عنه هو نفسه- فى المثال المعروف (سير عليه ليل) ، قائلًا : « كأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها ، وذلك أنك تحس فى كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله : طويل أو نحو ذلك . وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته . وذلك أن تكون فى مدح إنسان والثناء عليه ، فتقول : كان والله رجلًا! فتزيد فى قوة اللفظ (بالله) هذه الكلمة ، ولتمكن فى تمطيط اللام ، وإطالة الصوت بها وعليها أى رجلًا فاضلًا أو شجاعًا أو كريمًا أو نحو ذلك ... وكذلك إن ذممته ووصفته بالضيق قلت : سألناه وكان إنسانًا ! وتزوى وجهك وتقطبه ، فيغنى ذلك عن قولك : إنسانًا لئيمًا أو لحزًا أو مبخلًا أو نحو ذلك »[١] .

ثانيًا – سرعة إيقاع طريقة الحديث ، تفكيرًا ونطقًا- فى حين تتسم طريقة الكتابة بالتمهل والبطء- وأظهر آثار سرعة التفكير سقوط عناصر الربط من الجملة والكلام ، وأظهر آثار سرعة النطق سقوط بعض الأصوات والكلمات[٢] .

إن حرص الشاعر المجدد على استلهام طريق الحديث وتمثلها والاقتراب منها فى شعره الجديد- دون العمودى- بكل وسيلة ممكنة ، يقارب بينه وبين ضرورة النقص على وجه العموم ، لأن ما سبق من خصائص طريقة الحديث دليل على ملاءمتها لها . لذلك كان معقولًا إلى حد بعيد أن يميل فى شعره الجديد- دون العمودى- إلى استعمال ضرورة النقص ، مثلما مال فى شعره العمودى- دون الجديد- إلى استعمال ضرورة الترتيب كما سبق بيانه .

ومما يزيد هذا وضوحًا تناول المسائل التالية .

* * *

---

(١) الخصائص ٢/٣٧٢- ٣٧٣، وردت (ولتمكّن) هكذا، ولعلها (والتمكن) .

(٢) راجع فى اللهجات العربية للدكتور إبراهيم أنيس ١٣٤ ، واللغة لفندريس ١٩١ وما بعدها ، ودراسات لسانية تطبيقية للدكتور مازن الوعر ، الفصل الثانى ، ولاسيما ٧٩ وما بعدها ، واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة للدكتور محمد العبد .

(حذف حرف مد) من حشو الكلمة

ربما انبنت صيغة الكلمة من صوامت (حروف صحيحة أو شبيهة بالصحيحة) ، وصوائت قصيرة (حركات) كما فى (تعلم ، وعد) ، وربما انبت من صوامت وصوائت طويلة (حروف مد) كما فى ظاهر (عادى ، نادى) ، وربما انبنت من صوامت وصوائت قصيرة وطويلة ، كما فى (تعالم ، واعد) .

وكما تتعلق دلالة الكلمة ثم وظيفتها ، بأصواتها الصامتة ، تتعلق بأصواتها الصائتة . وتبين لنا خطورة الفرق بين الصوامت القصيرة والطويلة (الحركات وحروف المد) حين نقارن بين هاتين الكلمتين مثلًا : (لام) ، و(لم) ، فى مثل هذه الجملة : (أفسدت كتب أخى وجاء و(لامْ ، لمْ) .

فباستعمال أولاهما- وهى فعل ماض- يكون معنى الكلام أنه لامنى بعد ما جاء ورأى ما فعلته ، وباستعمال الأخرى- وهى حرف نفى- يكون معنى الكلام أنه بعد ما جاء لم يعاقبنى رحمة بأخيه ، على رغم ما فعلته .

لهذه الخطورة جعل ابن عصفور من ضرائر النقص « الاجتزاء بالحركات عن حروف المد ... فى حشو الكلمة »[1] ، وقد جعل من ذلك قول الشاعر :

كلمع أيدى مثاكيل مسلبة   يندبن ضرس بنات الدهر والخُطُبِ

لأن مراده : الخطوب[2] ، فاجتزأ بضمة الطاء ، ولكن يدل عليها عطفها على (بنات لدهر) وهى خطوبه أيضًا .

ولقد كان مما وقع من هذه الضرورة بالشعر الجديد قول ابن سهل فى موشحة من البسيط :

« ضاقت لهجرانه الصدورُ   وعن حلاه قال وقيلْ

عينى بها للبكا غديرُ   روضته وجهه الجميلْ »[3]

فهذان غصنان وزنهما :

مستفعلن فاعلن متفعِلْ   متفعل فاعلن متفعْ

مستفعلن فاعلن متفعل   مستعلن فاعلن متفع

فمن ثم يكون قد حذف ألف (قال) مجتزئًا بفتحة القاف- أى قصر المقطع- هكذا : (قلّ) ، ليكون (هـ قال) على وزن (فاعلن) ، هكذا : (هوقلن) .

وقول ابن خاتمة فى موشحة من الخفيف :

---

(١) ضرائر الشعر ١٢٩ .

(٢) راجع السابق ١٢٩ - ١٣٠ .

(٣) ديوانه ٣٢٠ = ٢/٢٢٣ .

«يا حماما شدا على الرند   بالنبى يا حمام
إن خطرت على ديار حبى   خصها بالسلام»[1]

فهذان سمطان وزنهما :

فاعلاتن متفع لن فاعل   فاعلاتن متفع
فاعلات متفع لن فاعل   فاعلاتن متفع

فمن ثم يكون حذف ألف (ديار) مع تسكين آخرها- وسيأتى موضع بحثه- مجتزئًا بفتحة الدال هكذا : (دِيَرْ) ليكون (على ديار) على وزن (متفع لن) هكذا : (على دير).

وقول السياب فى قصيدته (خلا البيت) من الحر من المتقارب :

«تخطّفه الجن حتى أتى منزلًا من نحاس
تلامح شباكه عن أميره
تدلى إليه الضفيره
ليرقى إليها
خلا البيت إلا أنينْ يابقا
يُصعِّدها شاطئ من حنين»[2].

فهذه أبيات مبنية على تكرار (فعولن) التى ربما زوحفت بالقبض فصارت (فعولُ) فى خلال البيت ، غير أنها لم تعل إلا فى قوافى الأبيات ، بالنقص الذى كان قصرًا صيرها (فعولْ) ، وحذفا صيرها (فعو) ؛ فمن ثم يكون قد حذف ياء (أنين) مع تسكين آخرها ، مجتزئًا بكسرة النون هكذا (أَنِنْ يا).

وقول بلند فى قصيدته (حب قديم) من الشعر الحر من الكامل :

«وتصافحت أيد كثار
أيد كثار
إلا ... يدى
هل تذكرينْ ... إلا .. يدى»[3].

فهذه أبيات مبنية على تكرار (متفاعلن) التى ربما زوحفت بالإضمار فصارت (متْفاعلن) ، غير أنها لم تعل إلا فى قافيتى البيتين الأول والثانى بالزيادة التى كانت تذييلًا (متفاعلان) ، فمن ثم يكون قد حذف ياء (تذكرين) مع تسكين آخرها ، مجتزئًا بكسرة الراء هكذا : (تذكرن) ، ليكون (هل تذكرين) على وزن (متفالن) هكذا : (هل تذكرن).

ولا ريب فى أن في هذا الحذف تمثلا لطريقة الحديث التى تفعل سرعة إيقاعها مثل هذا ، كما

---

(١) ديوانه ١٨٠ = ٢/٤٤٩ .   (٢) ديوانه ١/٦٣٢ .
(٣) ديوانه ٢٦٠ .

فى قول الناس: (يقوم ويقعد) بحذف الواو اجتزاء بضمة القاف.

ولقد أشار الدكتور محمد حماسة إلى أن حذف ألف المد من لفظ الجلالة اجتزاء بفتحة اللام- وهو ما وقع بقول الشاعر:

ألا لا بارك الله فى سهيل　　إذا ما الله بارك فى الرجال

وقد عد ضرورة[١]- أن هذا الحذف استعمال لهجى، قائلًا: «هذا الاستعمال للفظ الجلالة قد يكون من تسرب بعض اللهجات إلى اللغة الأدبية المشتركة»[٢].

ولقد صار الشاعر المجدد حريصًا على التقريب بين لهجته (طريقة الحديث)، ولغته، بطرق شتى منها ما نحن بصدده .

* * *

(١) راجع ضرائر الشعر لابن عصفور ١٣١ .

(٢) الضرورة الشعرية ٢٣٣ .

تسكين متحرك آخر الكلمة فى الوصل

ربما كانت الكلمة ثابتة الآخر على حركة واحدة، فتكون هذه الحركة عندئذ من بنية الكلمة كما فى (الآن) ظرف زمان مبنيًا على الفتح، ولذا تسمى الكلمة (مبنية).

وربما كانت الكلمة متغيرة حركة آخرها على حسب موضعها فى الجملة، فتكون هذه الحركة عندئذ من آثار تركيب الكلمة مع غيرها، كما فى (الآن) اسمًا للوقت غير ظرف، وتسمى الكلمة عندئذ (معربة).

وكما تتعلق دلالة الكلمة ثم وظيفتها بحركات البناء، تتعلق بحركات الإعراب.

وتظهر أهمية حركات البناء والإعراب إذا سكنا تلك الكلمة السابقة فى مثل هذه الجملة (الآن أذهب عنك)؛ إذ أنها تدل- إذا كانت (الآن) ظرف زمان و(أذهب) فعلًا مضارعًا - على أن المتكلم سيترك المخاطب فى الوقت الحاضر، وتدل- إذا كانت (الآن) اسمًا للوقت غير ظرف و(أذهب) اسم تفضيل- على أن الوقت أسرع ذهابًا وتفلتًا من المخاطب.

إنه إذا تعدد المعنى وقع الغموض واضطرب الفهم والإفهام اللذان هما أصل وظيفة اللغة، ومن ثم جعل ابن عصفور من ضرائر النقص طرح علامة البناء، ومما مثل به لهذا قول وضاح اليمن:

عجب الناس وقالوا   شعر وضاح اليمانى
إنما شعرى قند   قد خلطْ بالجلجلان[1]

وطرح علامة الإعراب، ومما مثل به لهذا قول جرير- وسأذكر رواية الخصائص لغرض يأتى-:

سيروا بنى العم فالأهواز منزلكم   ونهر تيرى فلا تعرفْكم العرب[2]

إنه إذا لم يكن تسكين آخر الفعل الماضى المبنى على الفتح (خلط) ملبسًا، فتسكين آخر الفعل المضارع المرفوع (تعرف) يوهم أنه يدعو على بنى عمه بأن يهلكوا - مثلًا فلا يعرفهم أحد، لأنه يلتبس بسكون الجزم (بلا) الناهية.

وربما كان هذا سبب إنكار بعض العلماء لتلك الشواهد وتغييرهم لروايتها، فرارًا من التسكين «لما فيه من إذهاب حركة الإعراب، وهى لمعنى»[3].

لقد كان مما وقع بالشعر الجديد قول التطيلى فى موشحة من البسيط:

«لما اجتليت الزمان قربه

---

(١) راجع ضرائر الشعر ٨٧، و٩٦ وما بعدها.

(٢) راجع ضرائر الشعر ٩٤، والخصائص ٧٥/١.

(٣) ضرائر الشعر ٩٥، روى البيت السابق (فلم تعرفكم)، وليس فى هذه الرواية تلك الضرورة. وراجع فيه أيضًا ٨٩ - ٩٥ الكلام على تسكين المعرب.

ضمن بعض الحديث عتبه
إذ ظن أني سلوت حبه
غنيته أستميل قلبه
علك حبيبي خطر ببالك أني بغيرك شغلت بالى »[١]

فقسم البيت إلى هذه الأقسام، وحرص على الوقف على أواخرها بالسكون، واقترنت علة النقص (القطع) بالتصريع الملتزم بينها، وبتسكين الضمير المتصل الذى هو هنا كأنه آخر الكلمة (قربه، عتبه، حبه، قلبه، بالك)، ثم أوغل الشاعر فى التسكين فى القسمين الأخيرين لأنهما خرجة الموشحة (قفل بيتهما الأخير)، التى بدت كأنها مقتطعة من أغنية شعبية، أو كأنه يريد أن تكون كذلك على النحو السابق ذكره (لاحظ: علكْ، خطرْ، بالكْ، غيركْ).

ومنه قول ابن عربى فى موشحة من البسيط:

(دخلت فى بستانْ الأنس والقرب لمكنسه »[٢]

وقول ابن خاتمة فى موشحة من السريع:

« كم أمداخ يحوكها المداخ
فى إيضاخ جمالك الوضاخ ولا تجدى »[٣]،

وقوله فى موشحة أخرى مثلها:

« هل سلوانْ لعاشق هيمانْ
عن عدوانْ ذا الفاتر الأجفانْ »[٤]

لقد قسما البيت إلى هذه الأقسام الصغيرة، وحرصا على الوقف على أواخرها، واقترنت علة النقص بالتصريع الملتزم بينها، وبتسكين أواخر الكلمات (دخلت فى بستان متفعلن فالان، كم أمداح= مفعولات، يحوكها المداح= متفعلن مستفع، فى إيضاح = مفعولات، جمالك الوضاح= متفعلن مستفع، هل سلوان = مفعولات، لعاشق هيمان = متفعلن مستفع، هل سلوان= مفعولات، لعاشق هيمان = متفعلن مستفع، عن عدوان= مفعولات، ذا الفاتر الأجفان= مستفعلن مستفع).

ولا يخفى ما فى ذلك من فصم لعرى التركيب الإضافى كذلك، كما فى بستان الأنس، إيضاح جمالك، عدوان ذا)، فإن تسكين آخر المضاف يباعد بينه وبين المضاف إليه.

ومن هذه الضرورة قول التطيلى فى موشحة من البسيط:

---

(١) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ٣١٤/١ .
(٢) ديوانه ٨٦ = ٢٦٠/٢ .
(٣) ديوانه ١٦٩ = ٤٣٤/٢ .
(٤) السابق ١٧١ = ٤٣٥/٢ - ٤٣٦ .

«من ذا يباريك فى سلطانك
أم من يوفيك كنه شانك
حتى يغنيك عن إحسانك»[١]

لقد قسم البيت، وحرص على الوقف على أواخر أقسامه، واقترنت فيه علة النقص (القطع) بالتصريع الملتزم بينها، وبتسكين الضمير المتصل الذى هو هنا كأنه آخر الكلمة (سلطانك، شانك، إحسانك) ثم أوغل الشاعر فى التسكين فطرح فتحة الفعل (يغنيك)، وهى علامة إعراب.

ومما يجارى ما فعله التطيلى أخيرًا، قول ابن عربى:

«زلزلت أرض حسى
وفنى عين نفسى»[٢]

وقول ابن سهل:

«صب شقى بالنظر ما حظه فى المنى
إلا عتاب القدر»[٣]

فقد طرحا فتحتى الفعلين (فنى، شقى) وهما علامة بناء.

ومن هذه الضرورة قول حجازى فى قصيدته (أغنية للقاهرة) من الشعر الحر من الخفيف:

«ذلك الطفل!
كان يمشى بكفيه فى المدينة والقاموس
تنهض من موتها الكلمات»[٤]،

وقول بلند فى قصيدته (وجه أختى وجه أمتى) من الشعر الحر من الكامل:

«والرقد
سيرون فى عينى السماء تورد
لابد أن يأتى الصباح
لابد أن يأتى فقد جفت من النزف
الجراح»[٥].

لقد سكن حجازى آخر الفعل المضارع المعرب الصحيح الآخر (تنهض) ليكون (موس تنهض) على وزن (فاعلاتن)، وطرح بلند فتحة الفعل المضارع المعرب المعتل الآخر (يأتى) ليكون (يأتى الصبا)، و(يأتى فقد) على وزن (متفاعلن). ولقد سبق فى بحث الضرورة

---

(١) ديوانه ٢٦٤ = ٢٦٦/١ .
(٢) ديوانه ٨٩ = ٢٦٨/٢ .
(٣) ديوانه ٢٩٠ = ١٩٠/٢ .
(٤) أشجار الأسمنت ٣٢ .
(٥) ديوانه ٣٧٤ .

السابقة الإشارة إلى نماذج مما اقترن فيه تسكين آخر الكلمة فى الوصل بحذف حرف مد قبله .

وليس يصعب على هذا البحث أن يرى فى تميز الشعر الجديد بهذه الضرورة ، أثرًا لحرص الشاعر فيه على تمثيل طريقة الحديث التى فشافيها تسكين أواخر الكلمات وما كأواخرها ، فى الوصل كفشوه فى الوقف ، وسواء أكان هذا فى البلاد العربية حديثًا ، أم كان فى الأندلس[1] .

ولكن الملاحظ اقتران التسكين بأنماط العلة التى تتيح للشاعر الحصول على مقطع زائد الطول ، فى أواخر أقسام بيت الشعر الموشح ، التى يتحمل كل قسم منها طرفًا من أنغام (النوبة) التى يقدمها البيت كله ، ويعيدها كل بيت ، وفى أواخر بيت الشعر الحر الذى ينضاف إلى غيره لاحتمال أنغام (القطعة) التى تقدمها القصيدة كلها ولا تتكرر .

لقد صار قسم بيت الشعر الموشح ، بيتًا فى الشعر الحر ، بعدما صارت القصيدة كلها بمثابة بيت واحد من الشعر الموشح ، فصار التسكين الذى وقع فى خلال بيت الشعر الموشح ، فى آخر بيت الشعر الحر ، وإن لم يعدم بيت الشعر الحر ارتكاب تسكين أواخر الكلمات فى خلاله كذلك على النحو السابق .

* * *

---

(١) راجع تحريفات العامية للفصحى للدكتور شوقى ضيف ١٣ ؛ فقد ذكر أن تسكين أواخر الكلمات – وقد سماه إهمال الاعراب – جعل ينتشر شيئا فشيئا حتى كثر فى الموشحات ، بعد أن لم يكن يظهر فى الشعر إلا نادرًا جدًا ، على رغم أنه ربما كان فى لهجة الحديث من قديم .

وراجع اللهجات العربية فى التراث للدكتور أحمد علم الدين الجندى ٥١٢/٢ وما بعدها ، فقد تحدث عن أن من لهجات العرب القديمة ما كانت تطرح حركة آخر الكلمة فى الوصل أو تختلسها .

تخفيف مشدد آخر الكلمة وتسكينه فى الوصل

هذه الضرورة تابعة للسابقة غير أن فيها زيادة تخفيف المشدد وتسكينه، وكان فصلها عن سابقتها واجبًا؛ إذ إنه قد حدث فى شعر المجددين العمودى والجديد جميعًا تخفيف مشدد آخر الكلمة وتحريكه، دون أن يتميز به أحدهما عن الآخر، كما يوضح جدول ضرورة النقص وما استخرجه البحث منه.

لقد جعل ابن عصفور من ضرائر النقص تخفيف المشدد، وسواء أكان فى الوقف (القافية) أو الوصل (الحشو)، ثم وصف تخفيف المشدد فى غير القافية، بالقلة، جامعًا فيه بين تخفيف مشدد حشو الكلمة وتخفيف مشدد أخرها، مقتصرًا على ما خفف وحرك كما فى قول الشاعر:

جزى الله الدوابَ جزاء سوء ... وألبسهن من جرب قميصا[1]

وهو موافق لما تقدم من أنه لم يتميز الشعر الجديد عن شعر المجددين العمودى بتخفيف مشدد آخر الكلمة وتحريكه؛ فهو كما أوضح ابن عصفور أمر مأثور فى الشعر العمودى منذ القدم.

ومما وقع بالشعر الجديد من التخفيف والتسكين، قول ابن عربى فى موشحة من البسيط:

«فنيت باللهِ ... عما تراه العينْ من كونهِ
فى موقف الجاه ... وصحت أين الأين فى بيته
فقال ياساه ... ما عاينت قطْ عين بعينه»[2]

فهذه ثلاثة أغصان، وزن آخرها خاصة: متفعلن فاعل مستفعلن فالان متفعلن؛ من ثم يكون قد خفف طاء (قطّ) وسكنها هكذا: (قطْ)، ليكون (قط عين) على وزن (فالان).

لقد أخذ صفى الدين الحلى على بعض الوشاحين وقوع مثل هذه الضرورة فى موشحته قائلًا: «أما البيت الثالث ففيه (قط) غير مشدة، وهى زجلية لا تجوز فى الموشح»[3]، أى هى عامية مما عرف الزجل (شعر اللهجة) باستعماله دون الموشح (شعر اللغة). ولكن قد سبق بيان ما كان بين الشعرين من صراع وتأثير وتأثر بغية الفوز بإقبال الناس، ولقد كان من آثار ذلك وقوع مثل هذا الاستعمال السابق فى الشعر الموشح:

ومن هذه الضرورة قول ابن خاتمة فى موشحة من السريع:

«رحماكا ... يا فتنة الخلقِ
لولاكا ... ما صرت فى رق

---

(١) راجع ضرائر الشعر ١٣٦ وما قبلها.

(٢) ديوانه ٨٦ = ٢/٢٥٩.

(٣) العاطل الحالى والمرخص الغالى لصفى الدين الحلى ٨٤.

بلواكـــــــا عـمـت ولم تُـبْـق
قل من راك وليـس مـن أسـراك »[١]

فهذه ثلاثة أغصان ثم سمط ، قد جزأ كلا منها ، وكان وزن الغصن :

مفعولا مستفعلن مستفْ ووزن السمط

مفعولات متفعلن مستفعْ

من ثم يكون قد خفف لام (قلّ) وسكنها هكذا : (قلْ) ، ليكون (قل من راك) على وزن (مفعولات) ، ولا يخفى كذلك ما فعله فى هذا من تسكين الكاف وحذف الهمزة فى (راك) .

ومن ذلك أيضًا قول ابن عربى من السريع :

« سادتى الترمـذى عرفكم حيلتى
قـــادتى جـاء الذى صيركم جملتى »[٢]

فهذان غصان ، وزن كل منهما مفعلا مستفعلن مستعلن مفعلا

لذا يكون قد خفف ياء (الترمذىّ) وسكنها هكذا : (الترمذى) لتكون على وزن(مستفعلن) .

ومن ذلك أيضًا قول بلند فى قصيدته (فى الأربعين) من الشعر الحر من الكامل

« أيقظت فى الأشواك من عطشى المهين
حقد الكمين
حقد الأمانى المائتات على طريق
أسود »[٣] .

فتكرار (متفاعلن) يقتضى تخفيف ياء (الأمانىّ) وتسكينها ، لتحذف تخلصًا من التقاء الساكنين- هى ولام التعريف- ليكون (نى المائتا) على وزن (متفاعلن) المزاحفة كذلك بالإضمار .

وجميع ما ذكر وما يشبهه تأكيد لما سبق أن كشفه الحلى ، وذكره البحث فى تفسير الضرورة السابقة ، من آثار حرص الشاعر المجدد على تمثل طريقة الحديث واستلهامها والاقتراب منها فى شعره الجديد وحده .

* * *

(١) ديوانه ١٧١ = ٢/٤٣٧ .
(٢) ديوانه ٨٤ = ٢/٢٥٥ .
(٣) ديوانه ٣٦٢ .

منع المصروف من الصرف

الصرف التنوين، وهو عبارة عن نون ساكنة تلحق آخر الكلمة، فهو من ثم- لتبعيته لها - أحد آثار تركيب الكلمات بعضها مع بعض.

ومنه تنوين التمكين اللاحق الاسم المعرب المتصرف إعلامًا ببقائه على أصله، وأنه لم يشبه الحرف فيبنى ولا الفعل فيمنع من الصرف[١].

ولقد تشدد بعض النحاة فى هذا التنوين، قال ابن يعيش: «لو جاء مثل (رجل) و(فرس)، وأريد منعه من الصرف للضرورة لم يجز»[٢] محتجين بقاعدة منطقية: «إنما قلنا إنه لا يجوز ترك صرف ما ينصرف، لأن الأصل فى الأسماء الصرف، فلو أنا جوزنا ترك صرف ما ينصرف لأدى ذلك إلى رده عن الأصل إلى غير أصل»[٣]، وهؤلاء هم البصريون ومن تبعهم.

وتخفف بعض النحاة فى هذا التنوين، فأجازوا حذفه ومنع صرف الاسم المصروف فى الشعر وحده، محتجين بأنه «قد جاء كثيرًا فى أشعارهم، قال الأخطل:

طلب الأزارق بالكتائب إذ هوت ... بشبيبَ غائلة الشغور غَدورُ

وقال الآخر:

فأوفضن عنها وهى ترغو حشاشةً ... بذى نفسها والسيف عريانُ أحمر»[٤]

وهؤلاء هم الكوفيون ومن تبعهم. وهى مسألة خلافية أيد فيها الأنبارى قول الكوفيين، وكذلك فعل ابن عصفور.

ومما وقع به ذلك من الشعر الجديد قول ابن عربى فى موشحة من البسيط:

«أما ترى غيلان ... وقيسَ أو من كان ... فى الغابرين

قالوا الهوى سلطان ... إن حل بالإنسان ... أفناه دين»[٥]

فهذان سمطان متفقا الوزن، وزن أولهما:

متفعلن فالان متفعلن فالان مستفعلان

---

(١) راجع مغنى اللبيب لابن هشام ٢/٢٣ . (٢) شرح المفصل ١/٦٩ .

(٣) الإنصاف للأنبارى ٢/٥١٤ .

(٤) السابق ٢/٤٩٣، ٤٩٧، وراجع ضرائر الشعر لابن عصفور ١٠١ وما بعدها. والممنوع من الصرف فى أولهما (شبيب) وهو علم، وفى الآخر (عريان) وهو غير علم، وفى هذا رد على من قصروا جواز منع المصروف من الصرف فى الشعر على الأعلام، وعدوه من المنع بعلة واحدة هى العلمية. راجع شرح المفصل لابن يعيش ١/٦٨، وشرح الكافية للرضى ١/٣٨ .

(٥) ديوانه ٨٦ =٢/٢٥٩ .

فمن ثم يكون قد حذف نون تنوين (قيسًا) فمنعه من الصرف هكذا: (قيس) ليكون (وقيس أو) على وزن (متفعلن).

وقول ابن سناء فى موشحة من البسيط كذلك:

«وتلتوى ساقُ فوق ساق»[1]

فهذا جزء من سمط، وزنه متفعلن فاعلن متفعْ، فمن ثم يكون قد حذف نون تنوين (ساقٌ) ومنعها من الصرف هكذا: (ساقُ) ليكون (ساق فو) على وزن (فاعلن).

وقول السياب فى قصيدته (أفياء جيكور) من الشعر الحر من البسيط كذلك:

«ردى إلى الذى ضيعت من عمرى
أيام لهوى .. وركضى بين أفراس
تعدو من القصص الريفى والسمر؛
ردى أبا زيدَ، لم يصحب من الناس
خلا على السفر
إلا وما عاد

ردى السندباد وقد ألقته فى جزر
يرتادها الرخ ريح ذات أمراس»[2]

فوزن البيت الرابع مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل؛ ومن ثم يكون قد حذف نون تنوين (زيدٍ) فمنعه من الصرف، هكذا: (زيد)، ليكون (زيد لم) على وزن (فاعلن).

وتنبغى الإشارة إلى أن منع المصروف من الصرف قد وقع فى بعض لهجات العرب القديمة، وقرئ به القرآن؛ روى ابن جنى عن أبى على الفارسى: «عن أبى بكر عن أبى العباس[3] أن عمارة[4] كان يقرأ ﴿ولا الليل سابقُ النهارَ﴾ بالنصب؛ قال أبو العباس: فقلت له: ما أردت؟ فقال أردت (سابقٌ النهارَ) قال: فقلت له: فهلا قلته؟ فقال: لو قلته لكان أوزن»[5].

لقد فسر ابن جنى (أوزن) بأنه أقوى وأمكن فى النفس، ليستدل على أن العربى قد يتكلم باللغة وغيرها أقوى فى القياس عنده منها. والأدق أن (أوزن) بمعنى (أثقل)، وهو ما ذكره ابن برهان فى تفسير قول عمارة هذا[6]، وإنما تكلف ابن جنى الاستدلال للفصل الذى حدس به.

---

(١) دار الطراز ١٢٦ .
(٢) ديوانه ١٨٩/١ .
(٣) أبو بكر هو ابن السراج، وأبو العباس هو المبرد .
(٤) عمارة هو ابن عقيل بن بلال بن جرير .
(٥) الخصائص ١٢٦/١ .
(٦) راجع شرح اللمع لابن برهان ٣٤٠/٢ .

وروى المبرد عن بعض العرب أنهم يقولون : (سلامُ عليكم) ، فنقل ابن جنى كلامه ، ثم علق عليه بقوله : (حذف تنوينها تخفيفًا)[1] .

إن ذلك كله يبين أن طرح التنوين بدأ منذ القدم فى طريقة الحديث ، لكونه أكثر ملاءمة لخصائصها التى سبق ذكرها ، من التنوين . ولقد فشا حتى لم نكد نجده فيها ألبته إلا نادرًا ، ومن ثم يكون من المقبول جدًّا إرجاع وقوع منع صرف المصروف فى الشعر الجديد وحده ، إلى آثار حرص الشاعر المجدد على تمثل طريقة الحديث فيه وحده .

* * *

(١) سر صناعة الإعراب لابن جنى ٥٤٧/٢ .

حذف (حرف مد) من آخر الكلمة وما كآخرها فى الوصل دون أن يتبعه ساكن

تنبنى الكلمة- كما سبق- من صوامت وصوائت قصيرة أو طويلة، أو قصيرة مع طويلة، بحيث تتعلق دلالتها ثم وظيفتها ببنيتها على الوجه الذى بنيت عليه، حتى إن حذف حرف مد من حشوها (أى تقصير الصائت الطويل) ربما أوقع فى اللبس.

ومما ينضاف إلى ذلك فى حال حذفه من آخر الكلمة، أن هذا الحذف إذا كانت الكلمة فعلًا مضارعًا علامة عراب وأثر تركيب بعض الكلمات مع بعض، فحدوثه دون هذا التركيب تغيير لما تجرى عليه اللغة.

لذلك جعل ابن عصفور من ضرائر النقص، الاجتزاء بالحركات عن حروف المد التى هى آخر الكلمات أو كآخرها، ولكنه فرق ذلك على فصول متتابعة:

لقد ذكر أولًا الاجتزاء بالكسرة عن الياء فى آخر الكلمة، كما فى قول خفاف بن ندبة:

كنواح ريش حمامة نجدية ومسحت باللثتين عصف الإثمد

وهي نواحى ريش، وقول غيره:

كفَّاك كفٌّ لا تليق درهما جودًا وأخرى تُعْطِ بالسيف الدما

وهى تعطى[1].

وذكر ثانيًا الاجتزاء بالفتحة عن الألف فى آخر الكلمة، كما فى قوله رؤبة:

وصانى العجاج فيما وصنى

وهى وصانى كالأولى[2].

وذكر ثالثًا حذف الياء والواو الواقعتين صلة لهاء الضمير المتحرك ما قبلها كما فى قول الشماخ:

له زجل كأنهُ صوت حاد إذا طلب الوسيقة أو زمير

وهى كأنه بإشباع ضمة الهاء[3].

وذكر رابعًا حذف الألف الواقعة صلة لهاء ضمير الغائبة، كما فى قول بعض العرب:

أما تقود به شاة فتأكلها أو أن تبيعهَ فى بعض الأراكيب

---

(١) راجع ضرائر الشعر ١٢٠.

(٢) راجع السابق ١٢٢، وهذا عند البحث من حذف ما كحشو الكلمة كما سبق ذكره فى حاشية الجدول.

(٣) راجع السابق ١٢٣.

وهى تبيعها[١] .

وذكر خامسًا الاجتزاء بالكسرة عن الياء التى هى ضمير ، وبالضمة عن الواو التى هى ضمير أيضًا ، كما فى قول الشاعر :

فلو أن الأطبا كانُ حولى　　وكان مع الأطباء الأساة

وهى كانوا[٢] .

والحقيقة أن هذه الفصول كلها ترجع إلى فصل واحد وهو عنوان هذه المسألة التى نحن بصددها .

ولقد كان مما وقع بالشعر الجديد منها قول ابن عربى فى موشحة من المديد :

«فى الفنا عن فنائى
يَبْدو سرُّ الرداءِ
والسنا والسناءِ
صَمَدًا سرمديّا
أحمديًا أزليًا عَلِيّا

مَنْ لِصبٍّ كئيب
مستهام غريب
يدعُو شَمْس القلوبِ
لو أنادى إليّا
قلبَ عبْد لم يَزَلْ بى غنيّا» [٣] .

وزن كل غصن من أغصان هذين البيتين فاعلن فاعلاتن، فلقد استعمل النمط الأول من علة النقص، فحذف فاعلاتن الأولى فى كل منها ولم يذكرها إلا فى آخر أقسام كل بيت، ولولا هذا لالتبس بالخفيف. من ثم يكون قد حذف حرف المد من آخر (يبدو، يدعو) مجتزئًا بضمة الدال والعين، ليكون (يبدو سر، يدعو شم) على وزن (فاعلن) هكذا: (يَبْدُسِرْ،يَدْعُ شَمْ) .

وقول ابن عربى أيضًا فى موشحة من البسيط :

«يا سائلى ، أين حظ الجسم
وروحه من حظوظ الرسم؟
فقال لى: حظه فى الإسم
مَنْ يبتغى العلم بالأفكار

(١) راجع ضرائر الشعر ١٢٥ .

(٢) راجع السابق ١٢٧ .

(٣) ديوانه ٩٠ = ٢/٢٦٩ .

حارت في مطلبه الأفكار»[١]

وزن السمط الأخير مستفعلن فعلن مستفع، فمن ثم يكون قد حذف حرف المد من (في) مجتزئًا بكسرة الفاء، ليكون (حارت في مط) على وزن (مستفعلن) هكذا: (حارت ف مط).

وقول الفيتوري في قصيدته (دمشق ... وعاشق الأميرة الجبلية) من الشعر الحر من الكامل:

«(حتى إذا اصطف الرماة جميعهم
وانهلّ نبع جراحه صلبوه
ساعتها استحال الموج أعمدة من الكبريت ...
يا قمري يموت الضوء في شجر النهار
ويصبح البستان مزدهرًا
وتزهر فيه ثانية ... وأولد فيك ...
هذه ليلة الطفل المقدس
(من سيذكره ويبكي) كل مرضعة سقته دماءها»[٢].

فتكرار (متفاعلن) الذي انبنى عليه هذا الشعر، يقتضي أن يكون الشاعر فد حذف مد آخر اسم الإشارة (هذه) مجتزئًا بكسرة الهاء، ليكون (ذه ليلة الط) على وزن (متفاعلن).

ومن الجدير بالذكر هنا قول الفراء في التعليق على قراءة من قرأ ﴿يَوْمَ يَأْتِ لا تَكَلَّمُ﴾[٣] بحذف مد آخر الكلمة (يأتي) اجتزاءً بكسرة التاء: «كل ياء أو واو تسكنان وما قبل الواو مضموم وما قبل الياء مكسور فإن العرب تحذفهما وتجتزئ بالضمة من الواو، وبالكسرة من الياء»[٤].

لقد كان هذا الحذف والاجتزاء (تقصير الحركات أو الصوائت الطويلة) لهجة بعض العرب قديمًا إذن، وهو ما أثبته بعض المتخصصين في هذا الشأن[٥]، ومن ثم يكون وقوع هذه الضرورة - كما اصطلح على تسميتها- في الشعر القديم، من تسرب بعض خصائص بعض اللهجات إلى اللغة المشتركة[٦].

ومن الجدير بالذكر أيضًا هنا أن الزبيدي قد لاحظ مثل هذا الحذف في طريقة حديث أهل الأندلس، كما في قولهم: «جاء القوم معدا فلان»، قال: «والصواب: ما عدا فلانًا»[٧].

---

(١) ديوانه ١٩٩ = ٢٩٩/٢ .
(٢) ديوانه ٥١١/٢ - ٥١٢ . وهذا كله جزء من بيت واحد طويل .
(٣) سورة هود من الآية ١٠٥ .
(٤) معاني القرآن للفراء ٢٧/٢ .
(٥) راجع اللهجات العربية في التراث للدكتور أحمد علم الدين الجندي ٦٨٢/٢ وما بعدها .
(٦) راجع الضرورة الشعرية للدكتور محمد حماسة ٢٣٧ .
(٧) لحن العامة للزبيدي ١٢٥ .

كذلك لاحظ الحِلِّى استعمال بعض الوشاحين لذلك فى قوله :« وَلَ عن أفكارى » يريد « ولا عن أفكارى » ، فقال : « أما البيت الرابع ففى خَرجته (ول)- يقصد قفله فهو يسمى قفل أى بيت من الموشحة خرجة- مدمجة الألف بغير إشباع فى اللفظ ، ليثبت سماعها ، وهى بلفظ الأزجال جائزة ، فإن أثبتها فى اللفظ أخطأ فى الوزن . وليس يخفى ذلك على سليم الطبع »[1] .

ولقد سبق كثيرًا أن أشار البحث إلى اصطراع الشعرين الموشح (شعر اللغة) والزجل (شعر اللهجة) ، من أجل الفوز بإقبال الناس ، وأثره فى أخذ الشعر الموشح أحيانًا بنص ما يقع فى طريقة حديثهم ، وأحيانًا أغلب ، بروحه دون نصه .

ومن الجدير بالذكر ثالثًا بعد نص الحلى ، قول الباحثين ، فى إثبات خروج الموشحات على الوزن : « أنكر بعض الدارسين هذا الخروج ... ولكن الأمثلة الدالة عليه قائمة؛ ففى موشح (ابن الجزار) نجد هذا القفل :

وواعدنى السقم حتى انتهك فؤادى فياويحتا قد هلك

وأقفال الموشح كلها على الوزن نفسه ، إلا الخرجة فهى :

ملكت فكن خير من قد ملك يا مولى الملاح يا عبد الملك

ومن الواضح أن الجزء الثانى من الخرجة يختلف فى وزنه عن نظيره فى الأقفال الأخرى ، ويمثلها القفل الذى أوردته آنفًا »[2] .

والحقيقة أن ملاحظة حذف حرف المدمن أداة النداء- وهو أمر معروف فى الشعر الجديد ولا سيما الموشح - تقضى بألا خروج أو كسر بالخرجة ، على النحو التالى :

يـ مولى الملاح يـ عبد الملك= فعولن فعولن فعولن فعو

وهو نهج طريقة الحديث ، نهجه الشاعر فى شعره الجديد وحده تمثلًا واقترابا منها وإيحاء بها .

* * *

(١) العاطل الحالى والمرخص الغالى للحلى ٨٤ .

(٢) نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى للدكتور على يونس ١٥٤ .

حذف أداة الاستفهام

لما كان الاستفهام معنى من المعانى، كان الطريق إلى أدائه استعمال أدوات خاصة، إذا استعملت فهم ذلك المعنى. قال ابن يعيش: «لما كان الاستفهام معنى من المعانى لم يكن بد من أدوات تدل عليه؛ إذ الحروف هى الموضوعة لإفادة المعانى»[١].

ولقد رأى العلماء أن استعمالها كان لضرب من الاختصار، لأنك «إذا قلت: هل قام أخوك؟ فقد نابت (هل) عن (استفهم)»[٢]، ولذلك لم يكن القياس حذف أية أداة من الأدوات «فلو ذهبت تحذفها لكنت مختصرًا لها هى أيضًا، واختصار المختصر إجحاف به»[٣].

لذلك لم يجز حذف أداة الاستفهام فى الشعر نفسه إلا إذا دل عليها الكلام، ويظل الأمر ضرورة، قال ابن عصفور ضمن ضرائر نقص حرف: «منه حذف همزة الاستفهام إذا أمن اللبس .. وأكثر ما يوجد ذلك مع (أم)؛ لأن فيها دلالة عليها، نحو قوله:

لعمرك ما أدرى، وإن كنت داريًا ... بسبع رمين الجمر أم بثمان

يريد: أبسبع»[٤]، قال ابن يعيش: «المراد: أبسبع، دل على ذلك قوله: أم بثمان، وأم عديلة الهمزة، ولم يرد المنقطعة لأن المعنى على (ما أدرى أيهما كان منها) فاعرفه»[٥].

ومما وقع من ذلك بالشعر الجديد قول ابن خاتمة فى موشحة من البسيط:

«لسوء حالى وما ... أدراك ما حالى
بكى خليلى دما ... ورق عذالى
لم يأن أن ترحما ... يا خالى البال
جد بالرضى يا بخيلْ ... مطل الغنى ظلمُ
لم تدر أن النصيحْ ... سماعه إثمُ»[٦].

أراد: ألم يأن أن ترحم. ألم تدر أن النصيح سماعه إثم؟

وقول التطيلى فى موشحة من السريع:

«ومزمع للسفرْ ... لم يرض غيرى مستشارْ
فقال: تدرى نفر ... هم على البحر بحار

(١) شرح المفصل ١٥٠/٨.
(٢) الخصائص ٢٧٦/٢.
(٣) السابق ٢٧٦/٢.
(٤) ضرائر الشعر ١٥٨.
(٥) شرح المفصل ١٥٥/٨.
(٦) ديوانه ١٨٧ - ١٨٨ = ٤٦٣/٢.

فقلت: سر الخبر عـنـدى فـخـذه بـاخـتـصـار
إن جئت أرض سلا تلقاك بالمكارم فتيان
هم سطور العلا ويوسف بن القاسم عنوان »(١)

أراد: أتدرى نفرًا هم على البحر بحار؟

وقول السياب فى قصيدته (أفياء جيكور) من الشعر الحر من البسيط:

« يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
من أين جئناك، من أى المقادير
من أيما ظلم
وأى أزمنة فى الليل سرناها
حتى أتيناك أقبلنا من العدم
أم من حياة نسيناها »(٢)

أراد: أأقبلنا من العدم أم من حياة نسيناها؟

والأغلب على حذف أداة الاستفهام- وهى تقدر بالهمزة لأنها أم الباب كما قالوا- فى الشعر الجديد- كما لا يخفى - ألا يكون فى اللفظ دليلها الذى ذكروه. ولقد تعرضوا لبيت كان علمًا على حذفها دون دليل من اللفظ، هو الثانى فى قول عمر بن أبى ربيعة:

أبـرزوهـا مـثـل المهـاة تـهـادى بين خمس كواعب أتراب ...
ثـم قـالوا: تحبـهـا قلـت: بـهرًا عدد النجم والحصى والتراب »(٣)

قال المبرد: « قال قوم: أراد بقوله: (تحبها) الاستفهام ... أراد (أتحبها)، وهذا خطأ فاحش، إنما يجوز حذف الألف إذا كان فى الكلام دليل عليها، وسنفسر هذا ونذكر الصواب منه، إن شاء الله. قوله: (تحبها) إيجاب عليه، غير استفهام؛ إنما قالوا: أنت تحبها، أى قد علمنا ذاك، فهذا معنى صحيح لا ضرورة فيه ... وقوله: (قلت بهرا) يكون على وجهين: أحدهما: حبًّا يبهرنى بهرًا أى يملؤنى ... والوجه الآخر: أن يكون أراد (بهرًا لكم) أى: تبًّا لكم حيث تلومونني على هذا »(٤).

وقال ابن جنى: « هذا هو القياس: ألا يجوز حذف الحروف ولا زيادتها. ومع ذلك حذفت تارة، وزيدت أخرى ... وحذفت همزة الاستفهام ... ومنه قول ابن أبى ربيعة: ثم قالوا: ... أظهر الأمرين فيه أن يكون أراد: أتحبها؟ لأن البيت الذى قبله يدل عليه، وهو قوله: أبرزوها ...

---

(١) ديوانه ٢٧٣ = ٢٧٥/١ .
(٢) ديوانه ١٨٧/١ .
(٣) ديوان عمر بن أبى ربيعة ٤٢٣ .
(٤) الكامل للمبرد ٢٤٤/٢ ، ٢٤٥ .

ولهذا ونحوه نظائر. وقد كثرت »[١].

إن الحقيقة هنا أن قرينة التنغيم قد أغنت عن قرينة الأداة[٢]، ولكن الإشكال فى كون الأولى غير مكتوبة، ومن ثم تحتاج من القارئ إلى فطنة وتفكير ليقع على مواطن حذف هذه الأداة حتى إذا ما اكتشفها نغم نطقه تنغيمًا يغنى عنها تمامًا بلا ريب.

لقد كان ذلك وراء وصم المبرد للقول بحذف ابن أبى ربيعة لهمزة الاستفهام، بالخطأ الفاحش، على رغم أن ذلك قد ورد فى النثر، كما فى قول رسولنا ﷺ: «يا أبا ذر، عيرته بأمه؟ »[٣]، وغيره كثير، حتى إن بعض المفسرين يجعلون من ذلك قول الحق سبحانه: ﴿وتلك نعمة تمنّها على﴾[٤]. ويرى هذا البحث أن العلماء الذين نغّموا هذا الكلام وما أشبهه، وكانوا أسرع إلى الفطنة إلى حاجته إلى التنغيم، هم الذين أجازوا حذف أداة الاستفهام مطلقًا[٥].

إن هؤلاء العلماء هم الذين فطنوا إلى خصائص طريقة الحديث فى حين لم يتجاوز المبرد حدود طريقة الكتابة. وبناء على هذا يمكن للبحث أن يعد تميز الشعر الجديد بحذف همزة الاستفهام، دليلًا لتمثل الشاعر المجدد فيه وحده لطريقة الحديث التى صارت لا تكاد تستعمل فى الاستفهام أداة، فضلًا عن أن يكون هذا تفسيره.

وإذا كان استعمال الأداة أخصر من استعمال الفعل، كما قال بعض العلماء فيما سبق، فإن استعمال التنغيم أكثر اختصارًا من استعمال الأداة، بل هو المناسب لسرعة إيقاع طريقة الحديث .

---

(١) الخصائص ٢/٢٨٢، ٢٨٣.

(٢) راجع اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ٢٣٩.

(٣) شواهد التوضيح لابن مالك ١٤٧.

(٤) سورة الشعراء من الآية ٢٢.

(٥) راجع مغنى اللبيب ١/١٣، وشواهد التوضيح ١٤٦، وخزانة الأدب ٤/٣١٦، و١١/١٢٢ وما بعدها.

حذف المجرور دون الجار

استعمل حرف الجر لتعليق الاسم المجرور بالفعل أو ما أشبهه، مع إفادة معناه التعليقى الخاص.
قال الزمخشرى: «الحرف ما دل على معنى فى غيره؛ ومن ثم لم ينفك من اسم أو فعل يصحبه»[١].

وهذا هو ما عبر عنه الدكتور تمام حسان بأن من السمات التى تميز الأدوات- والحروف أدوات ومنها حروف الجر- «أنها ذات افتقار متأصل إلى الضمائم؛ إذ لا يكتمل معناها إلا بها، فلا يفيد حرف الجر إلا مع المجرور»[٢].

ولقد اتسع العرب فى الفعل- وكذلك ما أشبهه- فأوصلوه إلى الاسم دون الجار، بتضمينه- مثلًا- معنى فعل آخر لا يحتاج إلى وساطة الحرف، ولكنهم لم يتسعوا فى الحرف بحذف مجروره.

إن من ضرائر النقص مثلًا حذف حرف الجر وإبقاء عمله من غير أن يعوض منه شىء[٣]، وحذفه من المعمول ووصول العامل إليه بنفسه[٤]، وليس منها حذف المجرور دون الجار، لأنه لم يكن فى الشعر القديم العمودى.

ولكن إذا تكلفنا البحث عما يمكن أن يكون بوجه ما، من حذف المجرور وإبقاء الجار، وجدنا ما سبق أن تحدثنا عنه، من قول الراجز:

«والله ما ليلى بنام صاحبه»

فقد دخل حرف الجر الزائد على الفعل، فقدر قبله اسم محذوف مجرور، وقد ذكر البغدادى أن هذا ضرورة وسواء أكان المحذوف قولًا- يقدر (بمقول فيه)- أم موصوفًا - يقدر (بليل)[٥]- ولكن حرف الجر فيه لم يبق وحيدًا على أية حال، ولعل هذا ما جعل بعض النحاة يقول إن (نام صاحبه) علم (كشاب قرناها).

ولقد وقع بالشعر الجديد هذا الأمر النادر بل المفتقد فى الشعر العمودى:

قال ابن سهل فى موشحة من المنسرح:

«أتيت أشكوه لوعة عجبا

---

(١) شرح المفصل لابن يعيش ٢/٨ المتن.
(٢) اللغة العربية ١٢٦.
(٣) راجع ضرائر الشعر لابن عصفور ١٤٤.
(٤) راجع السابق ١٤٥.
(٥) راجع خزانة الأدب ٣٨٩/٩.

فصد عنى بوجه غضبا
فعند هذا غنيته طربا
تلعب بقلبى واخِرْشِ تغضبْ على
إن جئت بعدكْ كما لعبت فلا   تغضب »[١]

إن وزن كل قسم من أقسام هذا البيت- دون هذا الذيل الأخير (تغضب) الذى وزنه (مستف)- واحد تقريبًا، ووزن السمط الأول- وهو القسم الرابع - مستفعلن مفعلات مستفعلن؛ فمن ثم تكون (على) محذوفة المجرور، كما يوضح ما بينها وبين آخر القسم الخامس من تصريع.

ولقد ثبت عن أهل الأندلس أنهم كانوا يتخلصون فى طريقة حديثهم من أصوات اللين «فصوت اللين المركب ai (أى) فى مثل الغيرة والقيح، والميتة، قد تطور إلى الكسرة فى مثل الغيرة والميتة، إلى صوت الإمالة فى القيح»[٢].

وانطلاقًا مما ثبت عنهم يستطيع البحث أن يصف نطقهم لحرف الجر (على) ومجروره ضمير المتكلم المتوقع أن يكون هنا، لأن الشاعر يطالب محبوبه بألا يغضب عليه، بأنه كان هكذا: (علاى). إن الوقف على هذا التركيب يخفى صوت الياء، ويظهر للسمع (على) وحدها، وهو ما استفاد منه الوشاح ابن سهل ووظفه فى آخر السمط، فأحكم التصريع، وأخذ بطريقة الحديث.

وقال السياب فى قصيدته (نهاية) من الشعر الحر من المتقارب:

«(سأهواك حتى ..) نداء بعيد
تلاشت على قهقهات الزمان
بقاياه. فى ظلمة .. فى مكان
وظل الصدى فى خيالى بعيد:
(سأهواك حتى سأهوى) نواح
كما أعولت فى الظلام الرياح،
(سأهواك حتى .. سـ ..) ياللصدى
أصيخى إلى الساعة النائيه:
(سأهواك حتى ..) بقايا رنين»[٣].

---

(١) ديوانه ٣١٨ = ٢٢١/٢ .

(٢) لحن العامة فى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة للدكتور عبد العزيز مطر ١٢٩ . وراجع لحن العامة للزبيدى الذى اعتمد عليه الدكتور مطر ١٢٨ ، ١٥٢ ، ١٥٩ وفيه أنهم قالوا : مَيْتَة سوء ، والصواب : مِيتة ، وهو عكس ما استشهد به الدكتور مطر .

(٣) ديوانه ٨٩/١ .

لقد حذف مجرور (حتى) فى هذه المرات التى جاءت فيها كلها، ليمثل ترديد الصدى للكلام، وهو يحذف أطرافه كما هو معروف. وهذا الكلام كان وعدًا من حبيبته بأنها ستهواه حتى النهاية- وعنوان القصيدة (نهاية) - يتذكره الآن وكأنه نداء قادم من بعيد، ويوحى بكذبه بحذف الصدى للغاية- مجرور حتى- لأنها قد بُلِغَتْ بظهور زيف وعد تلك الحبيبة.

لقد حاول هذا الشاعر المجدد أن يوظف- فى شعره الجديد وحده- هذه الظاهرة الطبيعية الواقعية، لقد سبق جيله من المجددين إلى ما يمكن تسميته تقنية الصوت والصدى، فوظفها بما يخدم غرضه، واتبعه كثير منهم، غير أنهم كانوا يتكلفونها كثيرًا إعجابًا بها دون أن يقتضيها بناء شعرهم الفنى.

ومن الجدير بالذكر أن السيدة نازك الملائكة فسرت ما صنعه السياب هنا بما يجعله تمثلًا واضحًا لطريقة حديث الناس فى بعض أحوالهم الخاصة. لقد سمت تلك التقنية تكرارا لا شعوريًّا باترًا، ثم قالت: «إن البتر هنا بليغ. فى مثل هذه الحالات التى نجابهها كلنا أحيانًا سواء فى حالة حمى عالية تشتت التفكير المنتظم، أو فى حالة صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دون مقدمات ... فى مثل هذه الحالات يصدف أن تردد فى أذهانا عبارة مهمة تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها فى أعماقنا. وكثيرًا ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل فى الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكيًّا دون أن تقترن بمدلول، ومن ثم فهى تتعرض لأن (تنبتر) فى أى جزء منها، فجأة حين ينشغل العقل الواعى بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجى فتصحى المصدوم من ذهوله لحظات .. ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخف الانشغال بما هو خارجى وترن فى السمع. إنه تكرار لا شعورى لا يدَ لنا فيه»[1].

ورغم ما يمكن التعليق به على كلامها من أن الترديد (الأتوماتيكي) كفيل وحده- دون طروء فكرة خارجية- بالأخذ من أطراف العبارة المرددة - يظل تحليلها هذا فريدًا سديدًا، ولا سيما فى هذا الشعر الجديد الذى يُنتظر فيه من الشاعر أن يطلعنا على آثار تفقده للناس من حوله.

* * *

(١) قضايا الشعر المعاصر ٢٨٨ - ٢٨٩ .

تغيير البناء النحوى بضرورة الزيادة

لكل عنصر من عناصر الجملة والكلام بنيته التى تتعلق بها دلالته فى نفسه ووظيفته التى يقوم بها ويستعمل لها، كما سبق. والزيادة على هذه البنية كالنقص منها الذى سبق الحديث عنه، منها الجائز:

فمن زيادة الحرف الجائزة، تضعيف (علم)، وزيادة الباء فى قول الحق سبحانه: ﴿ كفى بالله شهيدًا ﴾[1].

ومن زيادة الكلمة الجائزة، تكرارها فى (الذى جاء هو محمد محمد).

ومن زيادة الجملة الجائزة، تكرارها كذلك فى قول الحق سبحانه: ﴿ فإن مع العسر يسرًا إن مع العسر يسرًا ﴾[2].

ومنها الممتنع:

فمن زيادة الحرف الممتنعة مثلًا، مضاعفة (علم) إلى (علعم) على نهج (وسوس)، وزيادة الباء فى فاعل فعل مثبت غير (كفى) كأن نقول: (جاء بمحمد ضاحكًا) مثلًا.

ولا يحتاج البحث إلى تكلف إتمام أنواع الزيادة الممتنعة قياسًا على الجائزة، ليثبت أن معرفة قوانين الزيادة من الأهمية بحيث يتعلق بها الفهم والإفهام اللذان هما أصل وظيفة اللغة؛ فإن هذا من المعروف من اللغة بالضرورة، فضلًا عما سبق ذكره فى المباحث السابقة.

ولقد ذكر الجرجانى «أن مما أغمض الطريق إلى معرفة ما نحن بصدده (يقصد تعلق النظم باللفظ)، أن ههنا فروقًا خفية تجهلها العامة وكثير من الخاصة»[3]، ثم ذكر تراكيب مختلفة، يرجع اختلاف كلا منها عن الآخر إلى اشتماله على زيادة ليست فى غيره أو العكس، ولا ريب فى أنه أراد الزيادة الجائزة، لأنها أصل لغوى ينبغى على أهل اللغة أن يعرفوه ويتقنوه ليستعملوه، وهو ما أوضحته التراكيب التى شرحها.

إن الشاعر يحتاج إلى استعمال هذه الزيادة الجائزة فى أحيان لا تعرض لغيره من المتكلمين، لأن عليه أن يحكم عروض الشعر كذلك، ولكنه لا يتورع عن ارتكاب الزيادة الممتنعة:

ذكر قدامة بن جعفر فى عيوب ائتلاف اللفظ والوزن (التذنيب)، وهو «أن يأتى الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض، فيضطر إلى الزيادة فيها. مثال ذلك ما قال الكميت:

لا كعبد المليك أو كيزيد   أو سليمان بعد أو كهشام

---

(١) سورة النساء من الآية ٩٦.

(٢) سورة الشَّرح الآيتان ٥، ٦.

(٣) دلائل الإعجاز ٣١٥.

فالملك والمليك اسمان لله عز وجل ، وليس إذا سمى إنسان بالتعبد لأحدهما ، وجب أن يكون مسمى بالآخر ، كما أنه ليس من سمى : عبد الرحمن هو من سمى عبد الله »[١] .

وروى المرزبانى عمن سمع الأصمعى يقول : « أخطأ أبو النجم فى قوله :

كالشمس لم تعد سوى ذرورها

أى لم تتجاوز ذرورها ، فأدخل (سوى) لأجل الإعراب »[٢] .

لقد زاد الكميت فى الكلمة حرفًا ، وزاد أبو النجم فى الجملة كلمة ، ومراد الأصمعى أنه لولا (سوى) لكانت الراء فى (ذرورها) مفتوحة لانتصاب كلمتها مفعولًا به (لتعد) ، فى حين أن القصيدة مبنية على كسرها ؛ فلذا اضطر الشاعر إلى زيادة (سوى) ليحصل على كسر الراء بالإضافة . ولكن (سوى) - كما لا يخفى- أتمت الوزن كذلك ، ولولا هى لاختل بنقصه وكذلك حال (المليك) فى قول الكميت . وكما انتقض المعنى بزيادة (سوى) فخطأ الأصمعى أبا النجم ، اختلف العَلَمَان فخطأ قدامة الكميت .

ولكن المتلقى على رغم هذا وذاك يفهم مراد الشاعر ، لما عهده فى الشعر من استعمال مثل ذلك ، ولإعانة القرائن المختلفة الأخرى ، له ، على فهم مراده ، بدليل فهم قدامة والأصمعى لمرادى الكميت وأبى النجم .

ولقد تتبع البحث ما وقع بكل نوع من أنواع الشعر المتناولة من ضرورة الزيادة ، فحصل على الجدول التالى :

ضرورة الزيادة	فى الشعر الموشح	فى الشعر العمودى للوشاح	فى الشعر العمودى لشاعر الشعر الحر	فى الشعر الحر
قطع همزة الوصل فى خلال البيت	٤٥	١١	٦	١٣
تحريك ساكن حشو الكلمة ، إتباعا	٤	١٣	٦	٢
إشباع حركة حشو الكلمة أو ما كحشوها	٢	–	–	–
فك إدغام الكلمة	–	١	–	–
تصغير فعل التعجب	–	٢	–	–
تحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة فى الوصل دون أن يتبعه ساكن وإشباعه	–	١	١	–
إشباع حركة آخر الكلمة أو ما كآخرها ، فى الوصل	٤٧٧	١٤	٨	–
تحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة فى الوقف وإشباعه	١٠٥	٦٠٨	٤٦٥	٣٢٥
صرف الممنوع من الصرف	٣	٢٠	٢٩	١١

(١) نقد الشعر ٢٢٠ .

(٢) الموشح ٢٧٥ .

تشديد مخفف آخر الكلمة فى الوصل	–	١	١	–
إثبات ألف (أنا) فى الوصل	١٨	١٣	١٠	١٦
إثبات نون (سنون) فى الإضافة	–	–	١	–
إدخال (أن) خبر (كاد)	١	١	–	١
زيادة الباء فى المفعول به	–	–	–	١
جرّ ما يلازم النصب على الحال ، باللام	–	–	١	١
قَرْن جملة الحال المضارعية المثبتة الخالية من (قد) ، بالواو	–	١	–	–
قَرن جملة النعت الماضوية المثبتة ، بالواو	–	٢	١	١
زيادة (كان) على غير وجهها	–	–	–	٦
زيادة (ما) بعد (منذ)	–	١	–	–
إثبات (هاء السكت) فى الوصل	٢	–	٣	٥
إكثار حروف الجر المتعلقة بفعل واحد ، ومجرورها واحد	–	٢	–	–
زيادة (جار ومجرور) بين فعل القول والقَوْل	–	–	–	١
اجتماع (حتى والواو) قبل جملة اعتراضية	–	–	–	١
الاستفهام بأكثر من أداة والمستفهم عنه واحد	–	–	٣	–
عطف ما يجب تثنيته	–	–	–	٣
ذكر (حال) للمنادى	–	–	١	٥
إظهار فعل التحذير	١	–	–	–
المجموع	٦٥٨	٦٩١	٥٣٦	٣٩٢

يتضح من هذا الجدول عدم ميل الشاعر المجدد إلى استعمال هذه الضرورة على وجه العموم ، فى أى من شعريه : القديم العمودى أو الجديد الموشح والحر ، دون الآخر؛ فلقد كانت نسبتها فى الشعر الموشح (٥٨, ١٢٪) ، وفى الشعر العمودى عند الوشاح (٥١, ٩٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (٦٢, ٩٪) ، وفى الشعر الحر (١, ٦٪) .

كذلك يتضح من هذا الجدول ميل الشاعر المجدد ، فى كل نوع من شعريه القديم والجديد ، دون الآخر ، إلى بعض أنواع هذه الضرورة ، على النحو التالى :

– لقد مال فى شعره الجديد- دون العمودى- إلى قطع همزة الوصل فى خلال البيت؛ فقد كانت نسبته فى الشعر الموشح (٨٦, ٠٪) ، وفى الشعر الحر (٢٠, ٠٪) ، فى حين كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٥, ٠٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١٠, ٠٪) .

– ومال فى شعره العمودى- دون الجديد- إلى تحريك ساكن حشو الكلمة إتباعًا؛ فقد كانت نسبته فى الشعر العمودى عند الوشاح (١٧, ٠٪) ، وعند شاعر الشعر الحر (١٠, ٠٪) ،

في حين كانت نسبته في الشعر الموشح (٠,٧٪)، وفي الشعر الحر (٠,٣٪).

– ومال في شعره العمودى – دون الجديد– إلى تحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة في الوصل دون أن يتبعه ساكن وإشباعه؛ فقد كانت نسبته في الشعر العمودى عند الوشاح وعند شاعر الشعر الحر جميعًا (٠,٠١٪)، في حين لم يقع في الشعر الموشح ولا في الشعر الحر.

– ومال في شعره العمودى – دون الجديد– إلى تحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة في الوقف وإشباعه؛ فقد كانت نسبته في الشعر العمودى عند الوشاح (٨,٣٦٪)، وعند شاعر الشعر الحر (٨,٣٤٪)، في حين كانت نسبته في الشعر الموشح (٢٪)، وفي الشعر الحر (٥,٠٦٪).

– ومال في شعره العمودى – دون الجديد– إلى صرف الممنوع من الصرف؛ فقد كانت نسبته في الشعر العمودى عند الوشاح (٠,٢٧٪)، وعند شاعر الشعر الحر (٠,٥٢٪)، في حين كانت نسبته في الشعر الموشح (٠,٠٥٪)، وفي الشعر الحر (٠,١٧٪).

– ومال في شعره العمودى – دون الجديد– إلى تشديد مخفف آخر الكلمة في الوصل؛ فقد كانت نسبته في الشعر العمودى عند الوشاح وعند شاعر الشعر الحر جميعًا (٠,٠١٪)، في حين لم يقع في الشعر الموشح ولا في الشعر الحر.

– ومال في شعره العمودى – دون العمودى– إلى إثبات ألف (أنا) في الوصل؛ فقد كانت نسبته في الشعر الموشح (٠,٣٤٪)، وفي الشعر الحر ٠,٢٤٪)، في حين كانت في الشعر العمودى عند الوشاح وعند شاعر الشعر الحر جميعًا (٠,١٧٪).

– ومال في شعره الجديد – دون العمودى– إلى إثبات هاء السكت في الوصل؛ فقد كانت نسبته في الشعر الموشح (٠,٠٣٪)، وفي الشعر الحر (٠,٠٧٪)، في حين لم يقع بالشعر العمودى عند الوشاح، وكانت نسبته في الشعر العمودى عند شاعر الشعر الحر (٠,٠٥٪).

– ولما لم يظهر ميل عام من أى من الشعرين القديم والجديد إلى تغيير البناء النحوى بضرورة الزيادة، يتجه البحث إلى تناول هذه المسائل التى تميز بالميل إليها كل منهما دون الآخر، فيما يأتى.

* * *

قطع همزة الوصل فى خلال البيت

قرر اللغويون القدماء أن المتكلم العربى لا يبدأ كلامه بكلمة أولها حرف ساكن - أى صوت صامت غير متلو بحركة- وأنه لما كان الحرف الأول فى بعض الصيغ والكلمات المأثورة ، ساكنًا « أُلحق فى الابتداء خاصة همزة وصل »[١] تنطق قبله توصلًا إليه ، فإذا كان قبله شىء من الكلمات تركت تلك الهمزة اعتمادًا على ما قبل هذا الحرف الساكن « لأن مجيئها لتعذر الابتداء بالساكن ، فإذا لم يبتدأ به لوقوع شىء قبله لم يحتج إلى الهمزة ، بل إن كان آخر الشىء ... متحركًا ، نحو : والله؛ اكتفى به ، وإن كان ساكنًا حرك ، نحو قل الله »[٢] .

وقرروا كذلك أن إثبات همزة الوصل على رغم سبق شىء من الكلمات قبل الحرف الساكن ، يقع فى الشعر ضرورة[٣] . قال ابن عصفور ضمن ضرائر زيادة حرف : « منها : قطع ألف الوصل فى الدرج ، إجراء لها مجراها فى حال الابتداء بها »[٤] .

لقد كانت هذه الضرورة مما ميز الشاعر المجدد شعره الجديد باستعمالها دون العمودى ، ومما وقع منها فيه قول ابن خاتمة فى موشحة من السريع :

« مراكـا　　　ألبدر بالسعدِ

لمـاكـا　　　ألخمر بالشهد

رياكـا　　　ألقطـر بالند

لا تفاخ　　　كريقك النفاخ

ألفـواح　　　يُرَوِّحُ الأرواح　　　من الوجدِ »[٥] .

فهذا بيت واحد كتب على خمسة أسطر مراعاة لاعتماده على تكرار ما يشابه شطر البيت فى الشعر القديم العمودى ، يبدأ كل قسم منه (بمفعولا ، أو معولا ، أو مفعولات) بعدها (مستفعلن ، أو متفعلن) ثم (مستف ، أو مستفع) وقد ذيل السمط الأخير (بمعولاتن) ، فمن ثم يكون قد قطع همزة الوصل أربع مرات ، فى (البدر ، الخمر ، القطر ، الفواح) ليستقيم الوزن .

وقول ابن عربى فى موشحه من السريع :

« قـل لمنْ　　　قـال لنا　　　إتّبعوا رشلنا

(١) شرح شافية ابن الحاجب للرضى ٢٥١/٢ .
(٢) السابق ٢٦١/٢ .
(٣) راجع السابق ٢٦٥/٢ .
(٤) ضرائر الشعر ٥٣ .
(٥) ديوانه ١٦٩ = ٤٣٢/٢ - ٤٣٣ .

إعــــلمن	أن بنـــــــا	يندفعوا نحـــــونا
فالزمـــن	قـــــول أنا	إن شرعوا سـبلنا
ألعـــوال	لمن عـــــلا	قدرا على القانت
واستمال	من قـال لا	لفرعه النابت »[1] .

فهذا بيت واحد كذلك ، يبدأ كل قسم منه (بمفعلا ، أو مفعلات) بعدها (مستعلن ، أو متفعلن ، أو مستفعلن) ثم (مستعلن ، أو مستفعلن ، أو متفعلن) ثم (مفعلا) ، فمن ثم يكون قد قطع همزة الوصل ثلاث مرات ، فى (اتبعوا ، اعلمن ، العوال) .

وقول ابن سناء الملك فى موشحة من المنسرح :

« نسيت إسمى فى حب أسماء ومن دموعى احترقت بالماء »[2]

فهذا غصن من بيت ، وزنه متفعلن مفعولات مستفعل متفعلن مفعلات مستفعل ، فمن ثم يكون قد قطع همزة الوصل مرة واحدة فى (اسمى) ليكون (نسيت إسـ) على وزن (متفعلن) .

وقول السياب فى قصيدته (اتبعينى) من الشعر الحر من الرمل :

« اتبعينى
فالضحى رانت به الذكرى على شط بعيد ...
فاتبعينى ... إتبعينى
اتبعينى .. ها هى الشطآن يعلوها ذهول ...
اتبعينى .. فى غد يأتى سوانا عاشقان »[3] .

وقد طابقت (اتبعينى) (فاعلاتن) التفعيلة التى انبنى الشعر على تكرارها هنا ، ومن ثم يكون قد قطع همزتها .

وقول صلاح فى قصيدته (الملك لك) من الشعر الحر من المتقارب :

« أواحدتى ، ألمساء السعيد
وطيفك يبهجنى بالحياه
فأحبو إلى ذكريات الشباب
عرفت به فورة الأقوياء
بقلبى ، فأضحت حياتى لهيب
وقالت لى الأرض : « ألملك لك »[4]

(١) ديوانه ٨٤ = ٢/٢٥٥ .
(٢) دار الطراز ١٥٢ .
(٣) ديوانه ٣٩/١ ، ٤٠ .
(٤) ديوانه ٢١٧ .

وقوله فيها أيضًا :

« حنيني غريب
إلى صحبتى ...
إلى أمى البرة الطاهره
تخوفنى نقمة الآخره ...
وتهتف إن عثرت رجليه
بإسم النبى »[١] .

فتكرار (فعولن) يقتضيه أن يقطع همزة الوصل فى (المساء ، الملك ، اسم) ليكون (دتى أل) ، (ض ألمل) ، و(بإسم الن) كل منها على وزن (فعولن) .

ولقد تنبغى الإشارة أولًا إلى قول سيبويه : « اعلم أن هذه الألفات ألفات الوصل تحذف جميعًا إذا كان قبلها كلام ... إلا أن تقطع كلامك وتستأنف ، كما قالت الشعراء فى الأنصاف ، لأنها مواضع فصول ، إنما ابتدءوا بعد قطع . قال الشاعر :

ولا يبادر فى الشتاء ولدينا ألقدر ينزلها بغير جعال »[٢]

لقد بين سيبويه أن قطع الكلام الذى قبل الكلمة المبدوءة بساكن ، بالوقف عليه ثم استئنافها ، مفض حتمًا إلى قطع همزة الوصل؛ إذ لم يوصل الكلام فتسقط ، وبين أن الشعراء قد اعتادوا ارتكاب هذا القطع فى خلال بيت الشعر القديم العمودى ، أول عجزه ، لأن هذا البيت قد انبنى على أن آخر صدره موضع وقف متعجل اختيارى ، كما سبق ذكره .

ولقد تطور البيت ، فوشحه المجددون الأندلسيون ، فصار أقسامًا كثيرة ملتزمًا بينها التصريع والتقفية ، تحمل أنغام (النوبة) الكثيرة المختلفة ، بحيث يشغل كلٌّ قسم طرف منها ، ومن ثم كانت أواخر هذه الأقسام موضع وقف أطول مما كان على آخر صدر بيت الشعر العمودى ، فكان معقولًا جدًّا أن يعمل هذا على كثرة ورود قطع همزة الوصل فى أول كل قسم فيه ، بعد الوقف السابق عليه ، وهذا واضح جدًّا فى بيت ابن خاتمة السابق .

ثم تطور البيت ثانية ، فحرره المجددون المحدثون من التقسيم وغيره ، وجعلوه تكرارًا متفاوتًا لتفعيلة واحدة فى الأغلب . ولقد كانوا يعوضونه عما افتقده من المشابهة ، بالتكرار اللفظى أو الصيغى للكلمات- كما سبق ذكره- فإذا كان بأول التكرار قطع لهمزة الوصل ، كان هذا بابًا إلى تميز هذا الشعر بذلك ، كما يتضح فى قول السياب السابق .

ولقد أشار الدكتور محمد حماسة إلى أن كون جملة مقول القول محكية ، مسوغ لقطع

---

(١) ديوانه ٢١٤ ، ٢١٥ .

(٢) الكتاب ١٥٠/٤ ، وراجع ضرائر الشعر لابن عصفور ٥٣ ، وشرح الشافية للرضى ٢٦٦/٢ ، وكتاب القوافى للتنوخى ٨٩ - ٩٠ .

همزة الوصل فى أولها، تنبيها إليها، واستشهد لهذا بقول صلاح السابق ذكره:

« وقالت لى الأرض: ألملك لك »[١].

وأضيف إلى هذه الملاحظة، أن الشاعر المجدد قد ميز لغة شعره الجديد- كما سبق ذكره- بالحوار، تمثلًا لطريق الحديث الحوارية بطبعها، ومن ثم يظل هذا الأمر فيه بابًا لورود هذه الضرورة وتميزه بها، ولعل مراجعة بيت ابن عربى السابق ذكره تكشف لنا أنه قطع همزة الوصل فى أول مقول القول مرتين .

كذلك صرح الدكتور محمد حماسة بأن تمثل هذا الشاعر المجدد لطريقة الحديث فى شعره الحر، كانت وراء قطع صلاح لهمزة الوصل فى بيته السابق ذكره:

« بإسم النبى »

فى مقطع من قصيدته غلفه الحنين إلى الذكريات القديمة، أخذًا بطريقة نساء الريف فى نطق هذه العبارة[٢].

ومن المعروف أن الوشاح فى هذا مثل شاعر الشعر الحر، ومن ثم وجدنا ابن سناء قد قال فى غصن بيته السابق ذكره: « نسيت إسمى »، فقطع الهمزة نفسها فى الكلمة نفسها.

ولعل فى قول ابن الحاجب فى هذه الهمزة نفسها: « إثباتها وصلًا لحن، وشذ فى الضرورة »[٣]- وهو الذى فسره الدكتور محمد حماسة بأنه « يقصد بالشاذ فى الضرورة ما يكون فى الحشو لا فى أول النصف الثانى من البيت »[٤]- إشارة إلى أخذ هذا الشاعر المجدد فى شعره الجديد بطريقة الحديث، من خلال أخذه بما تلحن فيه العامة.

ومن الجدير بالذكر فى ختام هذه المسألة قول الدكتور كمال بشر فى استعمال لهجة القاهرة لهذه الهمزة: « إننا نسمعها أحيانًا من بعض المثقفين وأنصافهم كما لو كانت همزة قطع »[٥].

وهكذا يكون ارتكاب الشاعر لهذه الضرورة فى شعره الجديد أكثر منه فى شعره العمودى، موافقًا لطبيعته من كل وجه .

* * *

---

(١) راجع ظواهر نحوية فى الشعر الحر للدكتور محمد حماسة ٩٢ .

(٢) راجع السابق ٩٠ - ٩١ .

(٣) شرح الشافية ٢٦٥/٢ ، وراجع كتاب العروض للأخفش ١٣٣.

(٤) الضرورة الشعرية ٢٥٧ .

(٥) دراسات فى علم اللغة للدكتور كمال بشر ١٤٣/١ .

تحريك ساكن حشو الكلمة إتباعًا

مؤدى الإتباع هنا أن يطيل المتكلم الكلمة بإكثار مقاطعها؛ إذ يحول المقطع الطويل المغلق (ص ح ص) فى أولها، إلى مقطعين (ص ح ص ح) متشابهين فى الصوت الصائت (الحركة).

وقد ذكر العلماء أن ذلك مقيس فى جمع الاسم الذى على (فعْلة)، وأن التسكين ضرورة فيه[1].

ولقد تعرض العلماء للإتباع فى غير هذا، فقال ثعلب إثر ذكر قول الشاعر:

أرتنىَ حجلًا على ساقها   فهش الفؤاد لذاك الحِجِلْ
فقلت ولم أُخف من صاحبي   ألا بأبي أصل تلك الرِّجِلْ

«يريد بالحجل الخلخال، وإنما ثقله وثقل الرجل لاضطرار القافية»[2].

وقال البغدادى فى شرح قول رؤبة:

مشتبه الأعلام لماع الخفَقْ

«الخفق بفتح الخاء وسكون الفاء: مصدر خفق السراب وخفقت الراية من بابى نصر وضرب، خفقًا، وخفقانًا، إذا تحركت واضطربت، وتحريك الفاء ضرورة»[3].

وعندما ذكر ابن عصفور ضمن ضرائر الزيادة، زيادة الحركة، مثل بقول رؤبة السابق، ثم قال:

«يريد: الخفق، فحرك الفاء لما اضطر إلى حركتها، بالفتح، إتباعًا لحركة الخاء»[4].

ومعنى كلام ابن عصفور أن هذا الشاعر استفاد من ظاهرة الإتباع المعروفة فى اللغة العربية منذ القدم، حينما احتاج إلى تحريك ساكن حشو الكلمة، فتوسع فيها.

ولقد كان ميل الشاعر المجدد إلى هذه الضرورة فى شعره العمودى- دون الجديد- جريًا منه على نهج الشاعر القديم، والمأثور من الشعر العمودى.

من ذلك قول ابن سهل:

«كرات عينيه فى الأعداء يوم وغى   تنوب عنه بفعل البيض والسُمُرِ...
يا من له حسب فى المكرمات سما   مقدمًا فوق هام الأنجم الزُهُرِ»[5]

---

(١) راجع شرح الشافية للرضى ٢/١٠٩، والأشباه والنظائر للسيوطى ١٤/١ .
(٢) مجالس ثعلب ٩٨/١ .
(٣) خزانة الأدب ٨٢/١ .
(٤) ضرائر الشعر ١٨ .
(٥) ديوانه ١٤٣، ١٤٤ .

وقول ابن خاتمة :

« خلعت فيه عذارى إذ بدا عذرى   فى منظر قد وشى فيه عذاراه »[١]

وقول السياب فى قصيدته (ثورة على حواء) :

« يا لهفى إن وراء الربى

صوتًا دعانى هو صوت الرعاة »[٢]

لقد اقتضت (فعلن) الملتزمة فى آخر بيت البسيط ، ابن سهل أن يحرك سكون الميم والهاء فى (السُّمْر ، الزُّهْر) ، ليكون (سُمُر ، زُهُر) على وزن (فَعِلن) .

واقتضت (فعلن) نفسها فى آخر صدر بيت البسيط ، ابن خاتمة أن يحرك سكون الذال فى (عُذْر) ، ليكون (عُذُرى) على وزن (فعِلن) .

واقتضت (مستعلن) فى أول بيت السريع ، السياب أن يحرك سكون الهاء فى (لهْف) ، ليكون (يا لَهَفى) على وزن (مستعلن) .

* * *

(١) ديوانه ٨١ .

(٢) ديوانه ١٣٣/٢ .

تحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة، فى الوصل دون أن يتبعه ساكن

يكون التسكين كالتحريك- فيما سبق ذكره- علامة بناء وعلامة إعراب، تكون الأولى من بنية الكلمة، فتسمى عندئذ (مبنية)، وتكون الأخرى من آثار تركيب الكلمة مع غيرها، فتسمى (معربة).

وقد سبق ذكر تعلق دلالة الكلمة ثم وظيفتها، بعلامات البناء والإعراب، على هذا الأساس، وخطورة أثر طرح العلامة فى الفهم والإفهام، وإن تحريك ما حقه التسكين تغيير للعلامة كذلك بحيث لا نغالى إذا جعلناه طرحًا لها أيضًا.

ولقد صادف العلماء أبياتًا تضمنت هذا الأمر، كقول الشاعر:

اضربَ عنك الهموم طارقها ضربك بالسوط قونس الفرس

فلم يجدوا (لاضرب) من تفسير محكم غير أن يكون من حذف نون التوكيد الخفيفة، قال ابن جنى: «قالوا أراد: (اضربن عنك) فحذف نون التوكيد، وهذا من الشذوذ فى الاستعمال على ما تراه، ومن الضعف فى القياس على ما أذكره لك. وذلك أن الغرض فى التوكيد إنما هو التحقيق والتسديد، وهذا مما يليق به الإطناب والإسهاب، وينتفى عنه الإيجاز والاختصار. ففى حذف النون نقض الغرض»[١].

وهو ضرورة على أية حال، كما ذكر ابن عصفور ضمن ضرائر نقص حرف[٢].

ولكن الدكتور محمد حماسة بعدما تعرض لمثل الحذف الذى رآه العلماء فى أفعال مضارعية وأمرية وردت متحركة الآخر على غير وجهها، فى الشعر القديم العمودى، علق قوله: «الأمر عندنا أيسر مما تصور أبو الفتح، وهو أن الشاعر حركه تلقائيًا لأجل الوزن»[٣].

إن إيثار الشاعر المجدد شعره العمودى- دون الجديد- بمثل هذا التحرك، يعد جريًا منه فيه على نهج الشاعر القديم، ومأثور الشعر العمودى.

من هذا قول ابن خاتمة:

«إذا أتيت أثيلات الحمى فقفِ وعج يمينًا تجاه الروضة الأنف»[٤].

لقد اقتضته (فعلن) فى آخر صدر بيت البسيط، أن يحرك آخر فعل أمر المفرد (قف) وحقه البناء على السكون، بكسر، وهو لا يكسر أصلًا إلا إذا تبعه ساكن، تخلصًا من التقاء الساكنين فى وصل الكلام[٥]، ليكون (فَقِفِ) على وزن (فعِلن).

---

(١) الخصائص ١/١٢٦، وراجع الإنصاف للأنبارى ٢/٥٦٨، ٥٧٠.
(٢) راجع ضرائر الشعر ١١١.
(٣) الضرورة الشعرية ٣٢٠.
(٤) ديوانه ٦٣.
(٥) راجع الكتاب لسيبويه ٢/٣٦٩.

وقول السياب فى قصيدته (تنهدات) :

« سعف النخيل على الممر تهدل

واحجب بظلك ما يراه[١] المجتلى »

لقد اقتضته (متفاعلن) فى آخر صدر بيت الكامل، أن يحرك آخر فعل أمر المفرد (تهدل) وحقه البناء على السكون، بكسر كذلك، ليكون (رتهدلِ) على وزن (متفاعلن).

إن آخر بيت الشعر العمودى هو وحده موضع اطمئنان الوقف، غير أن آخر صدره موضع وقف متعجل اختيارى، يكاد يلتزم ويطول قليلًا عند التصريع والتقفية كما فى البيتين السابقين؛ إذ فى مثل هذه الحال يحتال الشاعر أن يشبه آخر الصدر بآخر العجز.

ولقد صادف هذان الشاعران فى آخر الصدر فعل أمر مبنيًا على السكون، فحركا سكونه بكسر مثلما يفعلان به إذا كان بكلمة القافية- وسيأتى الحديث عن تحريك ما حقه التسكين فى آخر عجز بيت الشعر العمودى- قال سيبويه : « جعلوا الساكن والمجزوم (يقصد فعل الأمر المبنى على السكون والمضارع المجزوم وعلامة جزمه السكون) لا يكونان إلا فى القوافى المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها فى التقاء الساكنين كسروا، فكذلك جعلوها فى المجرورة حيث احتاجوا إليها »[٢] .

وقد أضاف ابن الشجرى تفسيرًا آخر لتحريك سكون فعل الأمر بكسر، أنه كان حملًا على المضارع المجزوم وعلامة جزمه السكون فى مثل هذا الموضع المحتاج فيه إلى التحريك، فإنه « لم يخل أن يحرك بالكسرة أو بإحدى أختيها، فلم يجز أن يحرك بالضمة، ولا بالفتحة؛ كراهة أن تلتبس بالمرفوع أو المنصوب، فلما وجب تحريكه بالكسر، حملوا عليه ما سكونه الوقف »[٣] أى فعل الأمر الذى معنا.

وسواء أكان هذا أم ذاك، تنشأ عندئذ ياء، فيبدو الفعل كأنه مسند إلى ياء المخاطبة، ولكن الاستعانة بالقرائن المختلفة، وبالمعرفة بتقاليد لغة الشعر القديم العمودى، يمنعان أن يفهم على أنه أمر للمؤنثة. وعلى أية حال صار هذا التحريك مجتنبًا فى الشعر الجديد، فى حين ارتكبه الشاعر المجدد فى شعره العمودى وحده.

وتجدر الإشارة إلى أن مقارنة تحريك ما حقه التسكين فى الوصل- هنا- بتسكين ما حقه التحريك فى الوصل- وهو ما سبق ذكر تميز الشعر الجديد به- هذه المقارنة مفيدة فى تأكيد ما ينزع إليه الشاعر المجدد فى كل نوع من شعريه القديم العمودى والجديد الموشح والحر.

* * *

---

(١) ديوانه ١٣٨/٢ .

(٢) الكتاب ٢١٥/٤ .

(٣) أمالى ابن الشجرى ٣٧٦/٢ .

تحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة في الوقف، وإشباعه

أرجع البحث غلبة إطلاق القافية فى الشعر العمودى إلى محافظته على أصل طريقة الوقف القديمة التى بقيت منها بقايا ذكرها سيبويه، تدل على أن الوقف كان بإبقاء الحركة- وسواء أكانت الكلمة منونة أم غير منونة- وإشباعها، لتنشأ عن الفتحة ألف، وعن الضمة واو، وعن الكسرة ياء.

كذلك ذكر البحث أن طريقة الحديث كانت أسرع تطورًا من لغة الشعر، فصار الوقف فيها إلى ما وصفه سيبويه بقوله: «أما كل اسم منون فإنه يلحقه فى حال النصب فى الوقف الألف... ومثل هذا... الحرف الذى فيه هاء التأنيث، فعلامة التأنيث إذا، وصلته التاء، وإذا وقفت ألحقت الهاء... فأما فى حال الجر والرفع فإنهم يحذفون الياء والواو»[1]، وغير هذا مفرقا فى كتابه.

ولقد فصل العلماء بعدئذ أحوال الموقوف عليه وأنواع الوقف. ويعنى البحث من ذلك ما أجمله ابن مالك بقوله:

«تنوينًا اثر فتح اجعل ألفا   وقفًا وتِلْوَ غير فتح احذفا
واحذف لوقف فى سوى اضطرار   صلةَ غير الفتح فى الإضمار»[2]

فزاد الإشارة إلى أن الوقف على هاء الضمير إذا كانت مضمومة أو مكسورة، يكون بالسكون، إلا أن ضرورة الشعر تخالف به ذلك.

ولقد ذكر الأشمونى أن تلك الضرورة إنما تكون فى آخر الأبيات، ثم شرح الصبان قوله هذا قائلًا: «إنما خصه بآخر الأبيات لأنه المعد للوقف اتفاقًا»[3] والمقصود هنا الوقف المطمئن.

وحكم ابن مالك على تحريك سكون ذلك الضمير فى القافية، بأنه ضرورة، يعم جميع ما حرك الشاعر فيه ما حقه التسكين، قال سيبويه: «اعلم أن الساكن والمجزوم يقعان فى القوافى، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك، فإذا وقع واحد منهما فى القافية حرك، وليس إلحاقهم إياه الحركة بأشد من إلحاق حرف المد ما ليس هو فيه، ولا يلزمه فى الكلام، ولو لم يقفوا إلا بكل حرف فيه حرف مد لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك»[4].

لقد تطورت طريقة الحديث- فيما يرى البحث- وبقى الشعر العمودى محافظًا على طريقة

---

(١) الكتاب ٤/ ١٦٦، ١٦٧ .

(٢) ألفية ابن مالك ٧١ .

(٣) حاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك ٤/٢٠٥- ٢٠٦ .

(٤) الكتاب ٤/٢١٤ .

الوقف القديمة التى نشأ معها ، إلى حد بعيد ، فكان إذا ما خالف ما صارت عليه طريقة وقف النثر التى وصفها سيبويه ومن تبعه ، عد العلماء مخالفته هذه ضرورة- كما سبق- ولقد دعا الدكتور محمد حماسة إلى النظر إلى ذلك على أنه « نظام خاص بالوقف الشعرى »[١] .

وتميز شعر المجددين العمودى به دون الجديد ، جريًا على نهج الشاعر القديم ، والمأثور من شعره ، حافز للبحث إلى أن يضيف أنه نظام خاص بوقف الشعر العمودى .

ومن ذلك قول ابن سهل :

« قالوا : عهدناك من أهل الرشاد ؛ فما ... أغواك؟ قلت : اطلبوا من لحظه السببا

يا غائبًا مقلتى تهمى لفرقته ... والمزن إن حجبت شمس الضحى انسكبا

ألقى بمرآة فكرى شمس صورته ... فعكسها شب فى أحشائى اللهبا

لما غربت ، عجمت الصبر أسبره ... فلم أجد عوده نبعا ، ولا غربا »[٢]

فوقف بألف الإطلاق التى تسمى فى القافية (وصلًا) ، فوافق طريقة الوقف فى النثر المأثور مرة فى (غربا) ، وخالفها ثلاث مرات فى (السببا ، انسكبا ، اللهبا) لأن الوقف عليها فى ذلك النثر ، بالسكون .

وقول التطيلى :

« بكى المحب وأيدى الشوق تقلقه ... أصابه خرس فالدمع منطقه »[٣] .

فوقف بواو الإطلاق ، فخالف طريقة النثر فى قصيدته كلها ؛ إذ الوقف على هذا الضمير فيها ، بالسكون .

وقول الفيتورى فى قصيدته (إلى الأخطل الصغير) :

« أنت فى لبنان ..
والشعر له فى ربى لبنان عرش ومقام
شاده الأخطل قصرًا عاليًا
يزلق الضوء عليه والغمام
وتبيت الشمس فى ذروته
كلما داعب عينيها المنام
أنت فى لبنان
والخلد هنا

---

(١) الضرورة الشعرية ٢٨٠، وقد أفاض فى بيان خصوصية نظام الوقف الشعرى ، فى كتابة الجملة فى الشعر العربى ، راجع ١١١ وما بعدها .

(٢) ديوانه ٧٥ .

(٣) ديوانه ٢٣٧ .

والرجال العبقريون أقاموا . .»[١] .

فوقف بواو الإطلاق ، فوافق طريقة النثر مرة فى (أقاموا) ، وخالفها ثلاثًا ، فى (مقام ، الغمام ، المنام) .

وقول حجازى فى قصيدته (إلى الأستاذ العقاد) :

«من أى بحر عصىّ الريح تطلبه

إن كنت تبكى عليه ، نحن نكتبه»[٢]

فوقف بواو الإطلاق كذلك ، فخالف طريقة النثر فى قصيدته كلها ؛ إذ الوقف فيها على ضمير الغائب بالسكون .

ومن الجدير بالذكر أن مقارنة تحريك ما حقه التسكين فى الوقف- هنا- بتسكين ما حقه التحريك فى الوقف- وهو ما لاحظ الدكتور محمد حماسة أنه كان لهجة بعض العرب قديمًا ، وكان العلماء يعدونه إذا وقع فى الشعر القديم العمودى ، ضرورة ، ثم توسع فيه الشعراء المعاصرون[٣]- هذه المقارنة مفيدة فى تأكيد ما ينزع إليه الشاعر المجدد فى كل نوع من شعريه القديم العمودى والجديد الموشح والحر .

* * *

(١) ديوانه ١/٦١٦ .

(٢) أوراس ٣٢ .

(٣) راجع ظواهر نحوية فى الشعر الحر ٥٢ .

صرف الممنوع من الصرف

لاحظ اللغويون القدماء أن من الأسماء أسماء لا ينونها العرب كغيرها ، فحصروها ونبهوا عليها ، وعللوا منعها من التنوين (الصرف) بأنها أشبهت الفعل فثقلت ، والتنوين ثقيل بالقياس إلى الحركة دون تنوين (فهذا مقطع قصير وذاك مقطع طويل) ؛ فمن ثم لم يزيدوا الأسماء الثقيلة ، بالتنوين ثقلًا(١) .

وقد جعلوا صرف هذه الأسماء ، مما يجوز للشاعر . قال سيبويه : « اعلم أنه يجوز فى الشعر ما لا يجوز فى الكلام من صرف ما لا ينصرف ، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء ، لأنها أسماء كما أنها أسماء »(٢) . وربما كان تقديم سيبويه لهذه الضرورة قبل ما عدده مما يجوز للشاعر ، سبب تقديم ابن عصفور لها ؛ إذ كان أول ما ذكره من ضرائر زيادة حرف « إلحاقك التنوين فيما لا ينصرف ، ردًا إلى أصله من الصرف ، وذلك نحو قول النابغة :

فلتأتينك قصائد ولتدفعن   جيشًا إليك قوادم الأكوار »(٣)

صرف (قصائد) وهو اسم ممنوع صرفه لعلة صوغه على صيغة منتهى الجموع .

ولقد تميز شعر المجددين العمودى- دون الجديد- بهذه الضرورة ، كما فى قول التطيلى :

« هل تذكرين لياليًا بتنا بها   لا أنت باخلة ولا أنا أمنع »(٤)

إذ صرف (لياليًا) وهو مثل (قصائد) ، وقوله :

« ولى صديق من بنى أغلب   يد تواسى ويد تاسو »(٥)

إذ صرف (أغلب) وهو ممنوع الصرف للعلمية ووزن أفعل ، وقوله :

« أنامل جانس أقلامها   مدادهن الغيث بالمحل »(٦)

إذ صرف (أنامل) وهو (كقصائد) فى امتناع الصرف ، وقول ابن خاتمة :

« أرخت علينا ستورًا من خمائلها   قد طرّفت بأفانينٍ من الطُّرف ...

لهفي على زمن في ظله سلفت   لم يبق غير عقابيلٍ من الأسف »(٧)

---

(١) راجع الكتاب لسيبويه ٢٠/١ وما بعدها ، وما ينصرف للزجاج ٣ وما بعدها ، ومغنى اللبيب ٢٣/٢.

(٢) الكتاب ٢٦/١ .

(٣) ضرائر الشعر ٢٢ .

(٤) ديوانه ٦٨ .

(٥) السابق ٧٦ .

(٦) ديوانه ١٣٧ .

(٧) ديوانه ٦٣ .

إذ صرف (أفانين، عقابيل) وهما (كقصائد) فى امتناع الصرف، وقول السياب فى قصيدته (ثورة على حواء):

«عبد النساء معاشر جهلوا

ماذا يخبئ ذلك الصنم»[١]

إذ صرف (معاشر) وهو (كقصائد) فى امتناع الصرف، وقوله فى قصيدته (حطمت قيدًا من قيود):

«وجعلت أحجار القبور صحائفًا

وملأتهن برائع الأنباء»[٢]

إذ صرف (صحائفًا) وهو (كقصائد)، وقول البياتى فى قصيدته (الأوغاد):

«مرضى، وثرثارون، غائرة

أحداقهم ومطاعم ودم»[٣]

إذ صرف (مطاعم) وهو (كقصائد) فى امتناع الصرف، وقول بلند فى قصيدته (العطر الضائع):

«يستجديان هواجسًا توحى لفكرك

باصطبارى»[٤]

إذ صرف (هواجسًا) وهو (كقصائد) فى امتناع الصرف.

ولقد تنبغى الإشارة إلى أن القدماء جعلوا هذه الضرورة من أحسن الضرورات وأخفها على القلوب؛ فلا تنقص شعرًا، ولا يذم بها شاعر[٥]. ورأى فيها البصريون موافقة لقاعدتهم، قائلين: «إنما قلنا إنه يجوز صرفه لأن الأصل فى الأسماء كلها الصرف، وإنما يمنع بعضها من الصرف لأسباب عارضة تدخلها على خلاف الأصل؛ فإذا اضطر شاعر ردها إلى الأصل، ولم يعتبر تلك الأسباب العارضة التى دخلت عليها»[٦].

ولقد كان استخفاف هذه الضرورة- فيما يرى البحث- من آثار كثرتها؛ فهى فى الشعر القديم العمودى أكثر من أن تحصى[٧]. ولقد أشار بعض العلماء إلى أنه سمع من العرب من يصرف فى كلامه جميع ما لا ينصرف[٨]، وقال الزجاجى: «كثير من العرب لا يمتنع من صرف

---

(١) ديوانه٢/٣٢٥ .

(٢) السابق ٢/٢٣٤ .

(٣) ديوانه ١/١٥٠ .

(٤) ديوانه ٢٧٢ .

(٥) راجع كشف المشكل للحيدرة ٢/٥٢٨، ٥٢٩.

(٦) الإنصاف للأنبارى ٢/٤٨٩ .

(٧) راجع ضرائر الشعر لابن عصفور ٢٤ .

(٨) راجع السابق ٢٥ .

شيء فى ضرورة شعر ولا غيره ، إلا أفعل منك ، وعلى هذه اللغة قرئ : ﴿قواريرًا ، قواريرًا من فضة﴾ بتنوينهما جميعًا »[١] .

ولكن بعض العلماء يرى أن هؤلاء العرب المذكورين ، إنما هم الشعراء ، تجرى ألسنتهم فى كلامهم بما جرت به فى شعرهم « فكان ذلك لغة الشعراء ، لأنهم قد اضطروا إليه فى الشعر فصرفوه ، فجرت ألسنتهم على ذلك »[٢] .

وبغض النظر عما فى هذا الرأى من ذكاء ، وماله من تصديق واقعى معقول ، لأنه وارد إلى يومنا هذا ، يتساوى لدى البحث كونه لهجة بعض العرب وكونه لهجة الشعراء ، لأن المحصلة واحدة ، وهى أنه أكثر من أن يحصى قديمًا ، ومن ثم جرى الشاعر المجدد فى شعره العمودى- دون الجديد- على نهج الشاعر القديم ، والمأثور من شعره .

ومن الجدير بالذكر أن مقارنة صرف الممنوع من الصرف هنا ، بمنع المصروف من الصرف- وهو ما تميز به الشعر الجديد- هذه المقارنة مفيدة فى تأكيد ما ينزع الشاعر المجدد إليه فى كل نوع من شعريه القديم العمودى والجديد الموشح والحر .

* * *

---

(١) أمالى الزجاجى ٨٤ .

(٢) ضرائر الشعر لابن عصفور ٢٥.

تشديد مخفَّف آخر الكلمة فى الوصل

هو عبارة عن إطالة الكلمة ، بزيادة مقاطعها أو تطويل بعضها . وقد ورد عن بعض العرب تشديد آخر الكلمة فى الوقف ، ولا ريب فى أن فى هذا زيادة إسماع يحتاج إليها البدو الذين يعيشون فى صحراء مترامية يفنى فيها الصوت[١] ؛ إذ إن آخر مقاطع الكلمة يصير عندئذ زائد الطول (ص ح ص ص) ، فيقع عليه النبر .

قال سيبويه : « من العرب من يثقل الكلمة إذا وقف عليها ولا يثقلها فى الوصل ، فإذا كان فى الشعر فهم يجرونه فى الوصل على حاله فى الوقف نحو : سبسبّا وكلكلّا ، لأنهم قد يثقلونه فى الوقف ... قال رؤبة :

ضخم يحب الخلق الأضخمّا »[٢]

ولقد ذكر ابن عصفور ضمن ضرائر زيادة حرف « تضعيف الآخر فى الوصل ، إجراء له مجرى الوقف »[٣] ثم استشهد بمثال سيبويه وما إليه ، على رغم أن هذا التضعيف لم يتجاوز كلمة القافية التى هى موضع الوقف المطمئن فى البيت ، ولذا جعل الدكتور محمد حماسة هذا كله من خصائص نظام الوقف فى الشعر[٤] .

ولكن ابن عصفور تحدث بعدئذ عن زيادة حرف في الكلمة على طريق التوهم ، واستشهد بما تجاوز وقوع هذا فيه موضع القافية « نحو قوله :

طلب لعرفك يا ابن يحيى بعدما تتقطعت بى دونك الأسباب

زاد تاء على التوهم ، وذلك أن (تقطعت) كثرت فى كلامه ، حتى ظن أنها (فَعّلت) فزاد عليها التاء التى تزاد فى (تفعّلت) »[٥] .

ولقد كان مما وقع بشعر المجددين العمودى- دون الجديد- تشديد مخفف آخر الكلمة فى الوصل ، أى فى غير موضع القافية ، كما فى قول التطيلى :

« ودم شهابًا بأفق السعد متقدًا إذا رقى مسترقٌّ السمع يحرقه »[٦]

لقد اقتضته ثانية تفاعيل العجز (فاعلن) أن يشدد آخر (مسترق) لتكون القاف الأولى الساكنة

---

(١) راجع المنصف لابن جنى ١/ ١٠، واللهجات العربية فى التراث للدكتور الجندى ٢/ ٦٥٧، ٦٦٦- ٦٦٧.
(٢) الكتاب ٢٩/١ .
(٣) ضرائر الشعر ٥٠ .
(٤) راجع الضرورة الشعرية ٢٧٩، والجملة فى الشعر ١١٢ وما بعدها.
(٥) ضرائر الشعر ٥٥.
(٦) ديوانه ٢٣٩ وقد شكلتُ كلمة الاستشهاد على وفقه .

آخر هذه التفعيلة ، والقاف الثانية المتحركة أول (مستفعلن) التالية . وإذا استعمل البحث طريقة ابن عصفور السابقة فى تحليل مثل هذه الضرورة ، كان هذا الشاعر قد توهم أن اسم الفاعل هذا من (استرق) بوزن (استفعل) (كاستخف) ، فأتى به على وزن (مستفعل) (كمستخف) ، والحقيقة أنه من (استرق) الذى وزنه (افتعل) (كاستلم) ، واسم فاعله (مسترق) على وزن (مفتعل) (كمستلم)[١] .

وقول بلند فى قصيدته (شتاء محموم) :

« مالى

ومالك يا سنىَّ صبابتى

كل مضى فى دربه المرسوم »[٢]

لقد اقتضته (متفاعلن) الثانية أن يشدد آخر (سنى) لتكون الياء الأولى الساكنة آخر هذه التفعيلة ، والياء الثانية المتحركة أول (متفاعلن) التالية . ولعله- على طريق ابن عصفور فى تحليل هذه الضرورة- قد توهم أن (سنى) مضافة إلى ياء المتكلم ، وهى مضافة إلى (صبابة) لا إلى ياء المتكلم ، أما الذى أضيف إلى هذه الياء فهو (صبابة) . وهو من الأوهام الشائعة حديثًا[٣] .

لقد جرى الشاعر المجدد على أية حال ، على نهج الشاعر القديم ، والمأثور من الشعر العمودى[٤] ، فى شعره العمودى دون الجديد . وإن مقارنة تشديد مخفف آخر الكلمة فى الوصل هنا ، بتخفيف مشدد آخر الكلمة وتسكينه فى الوصل - وهو ما تميز به الشعر الجديد - مفيدة فى تأكيد ما ينزع إليه هذا الشاعر المجدد فى كل نوع من شعريه القديم والجديد الموشح والحر .

* * *

---

(١) فى البيت تلميح إلى قول الحق سبحانه في سورة الحجر الآيات ١٦- ١٨: ﴿ولقد جعلنا فى السماء بروجًا وزيناها للناظرين . وحفظناها من كل شيطان رجيم . إلا من استرق السمع فأتبعه شهاب مبين﴾ .

(٢) ديوانه ١٤٩.

(٣) راجع أخطاء اللغة العربية المعاصرة للدكتور أحمد مختار عمر ٢٠٢ .

(٤) راجع المنصف لابن جنى ١/١٠-١١ فقد ذكر أن تشديد مخفف آخر الكلمة فى الوصل ، فى الشعر القديم العمود أكثر من «أن أضبطه لك لسعته وكثرته» .

إثبات ألف (أنا) فى الوصل

ذكر بعض اللغويين أن ألف ضمير المتكلم وسيلة إلى بيان فتحة نونه فى الوقف ، ولولا هذا لسكنت هذه النون ؛ ومن ثم تسقط فى الوصل لاعتماد النون على ما بعدها . قال سيبويه : « إذا وصل قال : أن أقول ذاك . ولا يكون فى الوقف فى أنا إلا الألف »[١] . وقال ابن جنى : « ألا ترى أنك تقول فى الوصل أنا زيد ، كما قال الله تعالى : ﴿إنى أنا ربك﴾ ... فالألف فى (أنا) كالهاء فى (ارمهْ) زائدة مثلها ، وبُيِّنَت الفتحة بالألف كما بُيِّنَت الكسرة بالهاء »[٢] .

ولذا جعلوا إثبات هذه الألف وصلًا ضرورة ، قال ابن عصفور فى ضرائر زيادة حرف : « منها : إثبات ألف (أنا) فى الوصل ، إجراء له مجرى الوقف ، نحو قول الأعشى :

فكيف أنا وانتحالى القوافى بعد المشيب كفى ذاك عارا

وقول الآخر :

أنا سيف العشية فاعرفونى حميدًا قد تذريت السناما »[٣]

ولقد تميز الشعر الجديد – دون العمودى – بهذه الضرورة ، وكان مما وقع به قول التطيلى فى موشحه من الكامل :

« أبكيك ما شاء البكا وأنا خليق بالبكاءْ ...
حملت نفسى حتفها وأنا بموضعها ضنين ...
باتت تخون طيفها وأنا وحقك لا أخون »[٤]

وقوله فى أخرى من الرمل :

« حسبى الله وحسبه فأنا قد ضاع حسبى »[٥]

وقول ابن عربى فى موشحة من الرجز :

« قوم به باهوا يدرون مقدارى
فى زعمهمْ وحكمهمْ بعلمهمْ
أنى أنا وما أنا إلا أنا
بكل حالْ إن المحالْ عين المحالْ »[٦]

---

(١) الكتاب ٤/١٦٤ .
(٢) المنصف لابن جنى ١/٩ .
(٣) ضرائر الشعر ٤٩- ٥٠ .
(٤) ديوانه ٢٦١ .
(٥) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ١/٣٠٩ .
(٦) ديوانه ١١٣= ٢/٢٨٠ .

وقوله فى أخرى من الرمل :

«وجد الجسم الخسيس أحرفًا جاءت لمعنى
وعنى بذاك عنى وأنا لا أتبدل»[١]

وقول ابن سهل فى موشحة من الرمل :

«تركت أجفانه من رمقى أثر النمل على صُمِّ الصفا
وأنا أشكره فيما بقى لست ألحاه على ما أتلفا»[٢]

وقول البياتى فى قصيدته (عشاق فى المنفى) من الشعر الحر من الكامل :

« وأنا ...
- وأنت ؟
- أنا وحيد !
- كقطرة المطر العقيم ، أنا وحيد »[٣]

- وقوله فى قصيدته (الرحيل الأول) من الشعر الحر من الكامل أيضًا :

« والليل يمضى والنهار
وأنا ، أنا وحدى أجوب
عرض البحار مع الغروب »[٤]

وقول بلند فى قصيدته (حب قديم) من الشعر الحر من الكامل أيضًا :

« وخجلتِ مما تذكرين
أما أنا
فلقد ضحكتُ ، ضحكت مما تذكرين ...
وضحكتِ مثل الآخرين
أما أنا
فلقد خجلتُ
خجلتُ من حبى المهين »[٥]

وقول الفيتورى فى قصيدته (إيقاعات عل طبل شرقى !) من الشعر الحر من الرمل :

« أيها الشيخ المغنى ...

---

(١) ديوانه ٨٧ - ٢/٢٦٢ .
(٢) ديوانه ٢٨٤ = ٢/١٨٣ .
(٣) ديوانه ١/١٦٣ .
(٤) السابق ١/١٧٧ .
(٥) ديوانه ٢٥٩ ، ٢٦٠.

وأنا فى ظل تاريخك أختال

وفى ضوء معانيك أغنى ...»[١] .

ففى كل قول مما سبق ضمير متكلم (أنا) لو لم تثبت ألفه انكسر الوزن ، فإذا اكتفى البحث بالتمثيل خشية التطويل ، ذكر أنه لو لم تثبت هذه الألف فى قول التطيلى : (وأنا خلي) ، وفى قول البياتى (وأنا أنا) ما خرجت (متفاعلن) فى الكامل ، وفي قول ابن عربي : (أني أنا) ما خرجت (مستفعلن) في الرجز ، وفى قول الفيتورى (وأنا فى) ما خرجت (فعلاتن) فى الرمل .

وتنبغى الإشارة هنا إلى أن إثبات ألف (أنا)فى الوصل لهجة بعض العرب ، وأن كونها زائدة على الهمزة والنون ، رأى بعض العلماء ،وقد خالفهم سواهم فرأى أن هذه الألف أصل فى الضمير كالهمزة والنون ، والظاهر من هذا الخلاف أن الطائفة الأولى القائلة بزيادة الألف ووجوب سقوطها ، قد اعتمدت على لهجة من يسقطونها وصلًا ويثبتونها وقفًا ، وأن الطائفة الأخرى القائلة بأصلية الألف ، قد اعتمدت على لهجة من يثبتونها وصلًا ووقفا ، وأن وقوع إثباتها بالشعر ، أخذ بما فى تلك اللهجة[٢] .

وقد قرئ القرآن بلهجة الإثبات فى خمسة عشر موضعًا[٣] ، أولها قول الحق سبحانه : ﴿ قال أنا أحى وأميت ﴾[٤] ، قال العكبرى فى هذا الموضع : « قرأ نافع بإثبات الألف فى الوصل : وذاك على إجراء الوصل مجرى الوقف ، وقد جاء ذلك فى الشعر »[٥] .

وقد ذكر الدكتور أحمد علم الدين الجندى أن بعض اللهجات العربية الحديثة يثبت ألف (أنا) فى الوصل والوقف ، وأنه فى هذا امتداد لتلك اللهجة القديمة[٦] . وبهذا نفسه يستدل البحث على إمكان وجود ذلك فى لهجة الأندلسيين . ومن ثم يكون ميل الشاعر المجدد فى شعره الجديد- دون العمودى- إلى إثبات ألف ضمير المتكلم (أنا) وصلًا ، علامة أخرى وأثرًا من آثار حرصه فيه على تمثل طريقة الحديث .

ومن الجدير بالذكر أن ابن عصفور يفسر ما وقع بالقرآن من إثبات ألف (أنا) وصلًا ، بأنه على نية الوقف ، ولكنه لما كان وقفًا قصير الزمان ، خفى على السامع[٧] ، وأن الدكتور حماسة يرى أنه من المحتمل أن الشاعر الذى أثبت ألف (أنا) « كان يسكت سكتة خفيفة على كلمة

---

(١) ديوانه ٤٧٠/٢ .

(٢) راجع شرح الشافية للرضى ٢٩٤/٢ وما بعدها، واللهجات العربية فى التراث للدكتور الجندى ٥٠٣/٢ وما بعدها .

(٣) راجع دراسات لأسلوب القرآن الكريم للأستاذ محمد عبد الخالق عضيمة ٢٦/٨ .

(٤) سورة البقرة من الآية ٢٥٨ .

(٥) التبيان فى إعراب القرآن للعكبرى ١٠٧/١ .

(٦) راجع اللهجات العربية فى التراث ٥٠٧/٢ .

(٧) راجع ضرائر الشعر ٥٠ .

(أنا) بقصد التركيز الصوتى بتنغيم معين كما يحدث فى الخطاب أحيانًا إذ يريد المتكلم أن يلفت المستمع إلى نفسه ليخبره بأنه فعل شيئًا ما أو لم يفعله ، وهذه السكتة الخفيفة تظهر الألف فى (أنا) »[1] .

وخلاصة هذين التفسيرين أن هنا عناية خاصة بضمير المتكلم ، وهذا ملائم لما فسر به هذا البحث كثرة ورود الجملة الاسمية التى مبتدؤها ضمير المتكلم فى الشعر الجديد ، بأنه علامة على حضور نفس الشاعر المجدد حضورًا قويًا ، فى تجديده خاصة ؛ فإن كثرة إثبات ألف (أنا) وصلًا ، فى الشعر الجديد ، يمكن أن تكون علامة أخرى على ذلك ، ولاسيما أن الدكتور محمد حماسة نفسه قد لاحظ اقتران معظم السياقات التى ورد فيها الضمير (أنا) مثبت الألف وصلًا فى الشعر الحر عند صلاح عبد الصبور ، بصفة من صفات التميز[2] .

* * *

(١) ظواهر نحوية فى الشعر الحر ٩٦ .

(٢) راجع السابق ٩٨ .

إثبات هاء السكت فى الوصل

ذكر العلماء أن العرب كانوا إذا أرادوا بيان حركة آخر الكلمة فى الوقف زادوها هاء ساكنة تتحمل سكون الوقف، وتحفظ على الحرف قبلها حركته، تسمى لذلك (هاء السكت).

وذكروا أنهم ألحقوها الكلمة كذلك إذا كان آخرها حرف مد يخشون أن يختصر الوقف طول مده الذى يريدونه [١].

ولما كان ذلك كذلك ثبتت الهاء وقفًا وحذفت وصلًا، قال سيبويه: «إذا كان بعد ذلك كلام تركت الهاء، لأنك إذا لم تقف تحركت وإنما كان السكون للوقف، فإذا لم تقف استغنيت عنها وتركتها»[٢].

وقد لاحظوا أن الشعراء يثبتونها وصلًا، فعدوا ذلك منهم ضرورة، ذكرها ابن عصفور مثلًا ضمن ضرائر زيادة حرف. مستشهدًا بقول الراجز:

يا مرحباه بحمار ناجيه

إذا أتى قربته للسانيه[٣]

وهو الذى جعله ابن يعيش «ضرورة وهو ردىء فى الكلام لا يجوز، وإنما لما اضطر الشاعر حين وصل إلى التحريك - لأنه لا يجتمع ساكنان فى الوصل على غير شرطه - حركه»[٤].

ولقد تميز الشعر الجديد - دون العمودى - بهذه الضرورة، وكان مما وقعت به، قول التطيلى فى موشحة من الرمل:

«هـذه يـا عـاذلـيـهْ سيمياء الوجد حقّا

زفـرات تـتـوهـجْ وهى فى دمعى غرقى»[٥]،

وقول ابن سهل فى موشحة من السريع:

«ما حظ عذاليهْ فـى عـذلـى مـن ذلـلٍ أو رشـدِ

إنى رضيت الهوانْ أرضـى نـعـم بالحنظـلِ عن شهد»[٦]

وقول السياب فى قصيدته (اللقاء الأخير) من الشعر الحر من الكامل:

«هذا هو اليوم الأخير؟!

---

(١) راجع فى كتاب سيبويه ٤/١٥٩- ١٦٦ عدة أبواب فى ذلك.

(٢) السابق ٤/١٥٩.

(٣) راجع ضرائر الشعر ٥١، وخزانة الأدب للبغدادى ٢/٣٨٨، ٧/٢٧٢.

(٤) شرح المفصل ٩/٤٧.

(٥) ديوان الموشحات الأندلسية وحده ١/٣٠٩.

(٦) ديوانه ٣٢٧ = ٢/٢٣٠.

واحسرتاه ! أتصدقين؟ ألن تخف إلى لقاء؟! »[١]

وقول بلند فى قصيدته (وجه أختى وجه أمتى) من الشعر الحر من الكامل أيضًا :

« أختاه

لو عقلت شفاهى

لسكت مثلك ما نطقت بغير آه

أذكى بها ألم الرجال العائشين بلا جباه

أختاه

أضنتك الطريق

أضنتك عين لا تنام وألف عين لا تفيق »[٢]

إن هاء السكت ثابتة فى كل قول مما سبق، ولا سبيل إلى حذفها وإلا انكسر الوزن.

ولقد تنبغى الإشارة أولًا إلى أن ابن جنى قد تحدث فى (باب الحكم يقف بين الحكمين) عن الشاهد السابق قائلًا : « ثبات الهاء فى (مرحباه) ليس على حد الوقف، ولا على حد الوصل، أما الوقف فيؤذن بأنها ساكنة : يا مرحباهْ، وأما الوصل فيؤذن بحذفها أصلًا : يا مرحبا بحمار ناجية، فثباتها إذًا فى الوصل متحركة منزلة بين المنزلتين »[٣].

إن فى قوله : « ثباتها فى الوصل متحركة » إشارة إلى أنها يمكن أن تثبت فى الوصل ساكنة، وهو ما ذكره ابن هشام قائلًا : « أصلها أن يوقف عليها، وربما وصلت بنية الوقف »[٤]، وهو ما ذكره ابن خالويه عن قراءة بعض القراء للمواضع السبعة للوقف فى القرآن بهاء السكت، قال : « القراء كلهم يقفون عليها بالهاء إن وقفوا اتباعًا للمصحف، فإذا أدرجوا اختلفوا، فكان حمزة يسقطها درجًا، والكسائى يسقط بعضها ويثبت بعضًا، وسائرهم يثبتها وصلًا ووقفًا »[٥].

وقد شرح ابن عصفور قراءة من أثبتها وصلًا بأنها تكون بوقف عليها قصير، يخفى لقصره على السامع فيظن القارئ لم يقف[٦]. وهو شبيه بشرحه قراءة من أثبت ألف (أنا)، وصلًا فيما سبق ذكره.

إن الذى يراه هذا البحث أن إثبات هاء السكت وصلًا فى الشعر يكون من هذا النمط، أى يقصد الشاعر أن يقف على هذه الهاء قصدًا، وإن كانت فى حشو البيت، وقفًا قصيرًا يكاد

---

(١) ديوانه ٣١/١ .

(٢) ديوانه ٣٧٥- ٣٧٦ .

(٣) الخصائص ٣٦١/٢ .

(٤) مغنى اللبيب ٢٧/٢ .

(٥) إعراب ثلاثين سورة لابن خالويه ١٦٤ .

(٦) راجع ضرائر الشعر ٥٠ .

لقصره لا يدرك ، وأن ميل الشاعر المجدد إلى هذه الضرورة فى شعره الجديد - دون العمودى - إنما كان من جهة ميله العام فيه إلى تسكين أواخر الكلمات فى الوصل تمثلًا لطريقة الحديث ، كما سبق ذكره . وكل ما هنالك أن تسكين هذه الهاء يظهر دون خفاء فى بيت الشعر الموشح ، لما اتبعه الوشاح فيه من تقسيم تلاقت فيه هذه الهاء وآخر القسم ، ويخفى فى بيت الشعر الحر لانعدام هذا التقسيم فيه ، غير أنه يظل إمكانية حاضرة توثق علاقته بطريقة الحديث .

* * *

خاتمة

إن الشعر نمط لغوى خاص ، تكمن لغويته فى استعمال قائله للأصوات والكلمات والجمل على وفق ما يقضيه الفهم والإفهام اللذان هما أصل وظيفة اللغة ، وتكمن خصوصيه فى اتزانه العروضى الحادث بترتيب مقاطع الأصوات ترتيبًا معروفًا .

وإن القصيدة نص موزون ، لأنها جمل متتابعة مترابطة المبنى والمعنى ، من ناحية؛ فهى من ثم نص ، ولأنها مجاميع من المقاطع الصوتية المرتبة ترتيبًا معينًا ، من ناحية أخرى فى الوقت نفسه ، وهذا وزن النص .

إنها بنيان واحد ذو دعامتين: العروض ، والبناء النحوى ، ومن ثم كانت بينهما علاقة وثيقة عبارة عن تأثير كل منهما فى الآخر وتأثره به؛ فما الكلمات إلا مقاطع صوتية ، وما الجمل إلا كلمات ، وفى خلال محاولة الشاعر ترتيب المقاطع الصوتية ذلك الترتيب المعين لتحقيق الاتزان العروضى ، يتأثر بناء القصيدة النحوى ، وفى خلال حرص الشاعر فى الوقت نفسه على اتباع قواعد اللغة لتحقيق الفهم والإفهام ، يتأثر عروض القصيدة .

إنها علاقة لا تخلو من اصطراع وتجاذب ، يعانيه الشاعر ويجتهد فى الوقت نفسه أن يخفى عناءه ، وإن العروض فيها أسبق خطورًا بعقل الشاعر ؛ فلذا كان بمثابة السلك الذى يجمع اللؤلؤ فى العقد ، عند قدمائنا ، وبمثاب القالب الذى يحوى المادة المراد تشكيلها ، عند المحدثين ، لأنه يبدو متصرفًا بالبناء النحوى ، فمرة يقبله مستقيمًا على قواعد النثر ، ومرة يخرج به عليها .

ورغم ظهور أثر العروض فى البناء النحوى جليًا ، وخفاء أثر البناء النحوى فى العروض ، يستطيع من أمعن النظر فى القصيدة أن يرى البناء النحوى وقد حمل الشاعر على ارتكاب تغيير العروض دون إخلال ، أو ارتكاب ترك كلمة أو جملة يستقيم العروض بكونها فى هذا الموضع أو ذاك ، والاحتيال لاستبدالها وإقرار البديلة فى موضعها .

ولقد أيدت ذلك كله الملاحظات التى خرج بها البحث من التطبيق على إحدى قصائد امرئ القيس ، وخلاصتها :

أولًا – موافقة آخر البيت لما يحسن السكوت عليه أو يجوز .

ثانيًا – تغيير ترتيب عناصر الجملة بالتقديم أو الفصل ، ليسقيم العروض .

ثالثًا – إلحاح الشاعر على صيغة كلمة بعينها فى موضع بعينه ، لمطابقتها لتفعيلة أو جزء منها لازم الورود فى هذا الموضع .

رابعًا – حذف الشاعر بعض بنية الكلمة أو الجملة ، ليستقيم العروض .

خامسًا – زيادة الشاعر على بناء الجملة ، ليستقيم العروض .

سادسًا – كون القافية مكسورة قد آزر الوزن فى تحديد بعض ملامح بناء الجملة .

سابعًا – تغيير البناء النحوى بما يخالف قواعده ، ليستقيم العروض ، وتغيير العروض بالزحاف ليستقيم البناء النحوى .

لقد صارت علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى لوضوحها ووثاقتها؛ نظرية انطلق هذا البحث منها وبنى عليها فرضه العلمى الذى يعد اختبار صحته اختبارًا لصلابة النظرية فى الوقت نفسه ، وهو: إذا كان عروض الشعر هو القالب الذى يصب فيه البناء النحوى فيخرج وقد تشكّل شكلًا خاصًا ، فإن نتيجة ذلك التى تقضى بها بداهة العقل أنه إذا تغير القالب (العروض) تغير شكل المادة المصبوبة فيه (البناء النحوى) . وكذلك إذا كان صراع قواعد البناء النحوى للعروض مؤثرًا فيما يرتكبه الشاعر من تغييرات عروضية ، وفيما يأخذه أو يدعه من أبنية الكلمات والجمل كذلك ، فإن نتيجة ذلك التى تقضى بها بداهة العقل أيضًا أنه إذا تغيرت قواعد البناء النحوى تغير ذلك التأثير وتأثر الصراع المعهود بينه وبين العروض .

وقد كان ميدان اختبار صحة هذا الفرض وصلابة نظرية العلاقة ، الشعر الجديد الموشح قديمًا والشعر الجديد الحر حديثًا ، مقارنًا بشعر المجددين القديم العمودى ، بحيث تدرس قصيدة الشعر الجديد دراسة مقارنة بقصيدة الشعر القديم ، على أن يكون بينهما من التوارد ما يؤهلهما للمقارنة ، ولقد تمثل هذا التوارد فى الأصل العروضى الواحد ، والأصل المعنوى الواحد ، والطول الواحد .

ولا يخفى أن فى وضع قصيدة الشعر الجديد بإزاء قصيدة الشعر القديم ، دلالة على توجه البحث بالدراسة إلى الشعر القديم العمودى الذى قعد عروضه قدماء العروضيين ، بمثل ما يتوجه به إلى الشعر الجديد ، لأن كشف أسلوب جديد كشفٌ لآخر قديم ، والعكس صحيح كذلك .

ولقد اعتمد البحث على الإحصاء فى كل خطوة وسواء فى ذلك التمهيد للمقارنة والمقارنة نفسها ، لأنه الطريق إلى النتائج الدقيقة التى يُطمأن إليها .

لقد كان منهج البحث فى فصوله ، أن يضع عنصرًا من البناء النحوى بإزاء عنصر من عروض الشعر ، يؤثر فيه أو يتأثر به ، منطلقًا فى القطع بذلك من الظن الغالب الناتج عن الخبرة ، ومستعينًا بما سبقه من دراسات . وقد كانت نتيجة ذلك أن اختص كل فصل بواحدة من هذه الثنائيات:

(بيت × جملة)

(قافية × كلمة)

(زحاف وعلة × ضرورة)

ولم يكن فى شيء من هذا ببعيد عما أدته ملاحظات التطبيق على قصيدة امرئ القيس فيما سبق .

ولقد اكتشف البحث صحة ذلك الفرض وصلابة نظرية علاقة عروض الشعر ببنائه النحوى ؛ إذ وجد فى كل خطوة من خطاه اقترانًا واضحًا جدًّا بين عروض الشعر وبنائه النحوى .

ومما يمكن ذكره هنا على سبيل المثال :

- استعمال الشعر القديم العمودى للجملة الفعلية ، والشعر الجديد للجملة الاسمية .
- استعمال الشعر القديم العمودى للجملة الفعلية الماضوية ، والشعر الجديد للجملة الفعلية المضارعية .
- استعمال الشعر الجديد لجملة بعينها فى البيت الأخير من القصيدة .
- استعمال الشعر القديم العمودى لجملة محددة الطول ، والشعر الجديد الموشح لجملة أقصر ، والشعر الجديد الحر لجملة أطول .
- غلبة عدم توزيع الجملة الواحدة على أكثر من بيت فى الشعر القديم العمودى ، وامتناع ذلك التوزيع فى الشعر الجديد الموشح ، وغلبة ذلك التوزيع نفسه فى الشعر الجديد الحر .
- استعمال الشعر القديم العمودى للعطف رابطًا بين جمله ، والشعر الجديد للجوار رابطًا بين جمله .
- استعمال الشعر القديم العمودى للترتب الشرطى رابطًا بين جمله أكثر من الشعر الجديد .
- استعمال الشعر الجديد للتكرار والاعتراض رابطين بين جمله أكثر من الشعر القديم العمودى .
- استعمال الشعر القديم العمودى للقافية المطلقة ، والشعر الجديد للقافية المقيدة .
- استعمال الشعر القديم العمودى للقافية الموحدة ، والشعر الجديد للقافية المعددة .
- استعمال الشعر القديم العمودى فى القافية المفتوحة للمطلقة المجردة الموصولة بألف ، وفى كلمتها للفعل الماضى المبنى على الفتح الظاهر والمفعول به المنصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة ، واستعمال الشعر الجديد فى القافية المفتوحة للمطلقة الموصولة بألف ، وفى كلمتها للاسم المقصور .
- استعمال الشعر القديم العمودى فى القافية المضمومة للمطلقة المجردة الموصولة بهاء مضمومة ، وفى كلمتها للفعل المضارع المتصل بهاء الغائب المضمومة والنعت المرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة ، واستعمال الشعر الجديد فى كلمة القافية المضمومة لخبر المبتدأ المرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة والفعل المضارع المرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة .
- استعمال الشعر القديم العمودى فى القافية المكسورة للمطلقة المردفة بألف الموصولة بياء ، وفى كلمتها للاسم المعطوف المجرور بالعطف وعلامة جره الكسرة الظاهرة ، واستعمال الشعر الجديد فى القافية المكسورة للمطلقة المؤسسة الموصولة بياء ، وفى كلمتها للاسم المنقوص والفعل المضارع المختوم بياء ساكنة (الناقص) .
- استعمال الشعر القديم العمودى فى القافية الساكنة للمقيدة المجردة ، وفى كلمتها للفعل الماضى الموقوف على آخره بالسكون واستعمال الشعر الجديد فى القافية الساكنة للمقيدة المردفة بواو المد أو يائه وفى كلمتها للاسم والفعل المضارع الموقوف على آخرهما بالسكون .

– استعمال الشعر القديم العمودى للمراوحة بين زحاف التفاعيل وتسليمها ، واستعمال الشعر الجديد الموشح للنمط الثانى من الزحاف ، والشعر الجديد الحر للنمط الأول .

– استعمال الشعر القديم العمودى للنمط الثانى من علة النقص ، والشعر الجديد للنمطين الأول والثالث .

– استعمال الشعر القديم العمودى للنمط الثانى من علة الزيادة ، والشعر الجديد للنمطين الأول والثالث .

ولقد وقف الشعر القديم العمودى عند حدوده المعروفة فى هذين الاستعمالين ، وتجاوزها الشعر الجديد بالابتكار من أجل تحقيق ما يلائمه .

– استعمال الشعر القديم العمودى لضرورة الترتيب ، والشعر الجديد لضرورة النقص .

– استعمال الشعر القديم العمودى من ضرورة الإبدال لاستعمال (إذا) بدلًا من (إذ) ، واستعمال ضمير الغائبة فى أول الكلام بدلا من الاسم الظاهر ، واستعمال الشعر الجديد من ضرورة الإبدال لاستعمال ضمير الغائبة بدلا من اسم الإشارة ، واستعمال الفعل بدلًا من الاسم .

– استعمال الشعر القديم العمودى من ضرورة الزيادة لتحريك ساكن حشو الكلمة إتباعًا وتحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة فى الوصل دون أن يتبعه ساكن ، وتحريك ما حقه التسكين من آخر الكلمة فى الوقف وإشباعه ، وصرف الممنوع من الصرف ، وتشديد مخفف آخر الكلمة فى الوصل ، واستعمال الشعر الجديد من ضرورة الزيادة لقطع همزة الوصل فى خلال البيت ، وإثبات ألف (أنا) فى الوصل ، وإثبات هاء السكت فى الوصل .

ولقد وصل البحث إلى أن الشاعر الواعى للحياة وجد هوة واسعة بين شعره القديم العمودى الذى يتبع فيه موسيقا جديدة جدًّا ويستلهم كذلك طريقة حديث قديمة لا تتجاوز حدود الكتابة ، وبين مقتضى الموسيقا وطريقة الحديث الجديدين ، فابتكر العروض الجديد بحيث يوافق الموسيقا الجديدة ، واجتهد أن يبنى شعره الجديد بناء نحويًّا صحيحًا يقترب من طريقة الحديث الجديدة ويتمثلها ويستلهمها . وقد صادف من العروض الجديد عونًا على هذا البناء النحوى وحافزًا إليه ، لا لأنه بنى ذلك العروض على وفق مقتضى هذا البناء النحوى ، بل لأنهما معًا وليدا حياة واحدة ذات إيقاع واحد ، كما أن عروض شعره القديم العمودى وبناءه النحوى ، كذلك .

ولا يعنى هذا أن هذا الشاعر المجدد استغنى بالشعر الجديد الموشح أو الحر عن الشعر القديم العمودى ، بل ظل يجمع بينهما إيمانًا منه بشدة ارتباطهما ، مع معرفته لكل منهما سياقه الذى يستدعيه ويلائمه[1] . ولقد كان هذا هو ما فهمه بعض النقاد حين رأى أن يظل الشعر القديم شعر

(١) راجع مدن الآخرين للأستاذ أحمد حجازى ٢٢، فقد أشار إلى تحول الشاعر الفرنسى لويس أراجون وهو من رواد التجديد، إلى طريقة الشعر القديم عندما وجد ذلك هو الملائم، فازداد عند الناس قدره .

إثارة والشعر الجديد شعر ثورة متكاملين عند الشاعر المجدد الواحد [(١)] ، أو حين رأى أن يظل الشعر القديم شعر المثالية والشعر الجديد شعر الواقعية[(٢)] .

ولعل فيما سبق تفسيرًا لما لاحظه بعض الباحثين في شعر الشاعر المجدد الواحد ، من جزالة شعره القديم العمودى ، دون شعره الجديد الموشح[(٣)] أو الحر[(٤)] .

وفى ختام هذا التعليق أشير إلى أن هذا البحث قد جعل أعظم قدر من عنايته ، لبيان فكرته والاستشهاد لها ، ولم يكن من همه أن يتتبع آراء من خالفه من الباحثين فيسفهها ويخطئها ، مكتفيًا بأن قارئه سيضع جهده إزاء جهد من أدلى برأى مخالف من الباحثين ، ويوازن بينهما محتكمًا إلى موضوعية قوانين البحث العلمى المتجرد عن الأهواء ، فإما أن يقبل ما قدمه هذا البحث مقتنعًا بصحته ، وإما أن يرفضه غير مسفه لما بذل فيه من جهد .

و ﴿الحمد لله الذى هدانا لهذا وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله﴾ .

---

(١) راجع حركة الشعر الحديث للدكتور أحمد بسام ساعي ١٨٠- ١٨١ .

(٢) راجع التفسير النفسى للدكتور عز الدين إسماعيل ٦١ والشعر العربى الحديث للدكتور نعيم اليافى ١٢٩- ١٣٠.

(٣) راجع مقدمة تحقيق ديوان التطيلى خ، ذ .

(٤) راجع السياب للدكتور إحسان عباس ٢٦٤ .

فهرس المصادر والمراجع والدوريات والمخطوطات

أولاً - المصادر:

- (القرآن الكريم).
- (إعراب ثلاثين سورة) لابن خالوية، أبى عبد الله الحسين بن أحمد، طبعة الهند، نشر مكتبة المتنبى بالقاهرة.
- (الأغانى) لعلى بن الحسين بن محمد القرشى الأصفهانى، تحقيق إبراهيم الإبيارى، طبعة دار الشعب بالقاهرة سنة ١٩٦٩م.
- (أسرار البلاغة) تأليف عبد القاهر الجرجانى، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمد محمود شاكر، طبعة المدنى الأولى سنة ١٩٩١م، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة.
- (الأشباه والنظائر فى النحو) لجلال الدين السيوطى، تحقيق طه عبد الرءوف سعد، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م، نشر دار الكتب العلمية ببيروت.
- (ألفية ابن مالك فى النحو والصرف) لمحمد بن عبد الله بن مالك الأندلسى، طبعة أبو سامى، نشر مكتبة العلم والإيمان بالقاهرة.
- (أمالى ابن الحاجب) لأبى عمر عثمان بن الحاجب، تحقيق الدكتور فخر صالح سليمان قدارة، طبعة دار الجيل ببيروت سنة ١٩٨٩م.
- (أمالى ابن الشجرى) لهبة الله بن على بن محمد بن حمزة الحسنى العلوى، تحقيق ودراسة الدكتور محمود محمد الطناحى، طبعة المدنى الأولى سنة ١٤١٣هـ = ١٩٩٢م، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة.
- (أمالى الزجاجى) لأبى القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجى، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، طبعة دار الجيل ببيروت، الثانية سنة ١٤٠٧هـ = ١٩٨٧م.
- (الإنصاف فى مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين) لأبى البركات بن الأنبارى النحوى، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، نشر دار الباز بمكة المكرمة.
- (الإيضاح فى شرح المفصل) لابن الحاجب، تحقيق الدكور موسى بناى العليلى، طبعة العانى ببغداد سنة ١٩٨٢م، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الدينية بالعراق.
- (التبيان فى إعراب القرآن) تأليف أبى البقاء عبد الله بن الحسين العكبرى، تحقيق على محمد البجاوى، طبعة عيسى البابى الحلبى بمصر سنة ١٩٧٦م.
- (الجنى الدانى فى حروف المعانى) للحسن بن قاسم المرادى، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٣م، نشر دار الآفاق الجديدة ببيروت.
- (حاشية الدمنهورى، واسمها الإرشاد الشافى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى) للسيد محمد الدمنهورى، طبعة مصطفى البابى الحلبى بالقاهرة، الثانية سنة ١٣٧٧هـ= ١٩٥٧م.
- (حاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك) طبعة عيسى البابى الحلبى بالقاهرة.
- (خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب) لعبد القادر بن عمر البغدادى، حققه وشرحه عبد السلام محمد هارون، طبعة المدنى الثانية سنة ١٩٨١م، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة.
- (الخصائص) صنعة أبى الفتح عثمان بن جنى، تحقيق محمد على النجار، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الثالثة سنة ١٩٨٦م للجزء الأول، وسنة ١٩٨٧ للجزء الثانى، وسنة ١٩٨٨م للجزء الثالث.
- (دار الطراز فى عمل الموشحات) تألف القاضى السعيد أبى القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك، تحقيق الدكتور جودت الركابى، طبعة دار الفكر بدمشق، الثالثة سنة ١٤٠٠هـ= ١٩٨٠م.

- (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجانى، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، طبعة المدنى سنة ١٩٨٤م، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة.
- (ديوان أحمد عبد المعطى حجازى) وهو عبارة عن مجموع ما فى (مدينة بلا قلب)، و(أوراس)، و(لم يبق إلا الاعتراف)، و(مرثية العمر الجميل)، و(كائنات مملكة الليل)، و(أشجار الأسمنت)، أما المجموعة الأخيرة فطبعة مؤسسة الأهرام بالقاهرة، الأولى سنة ١٩٨٩م، وأما سائر المجموعات فطبعة مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة سنة ١٩٨٩م.
- (ديوان الأعمى التطيلى) لأبى جعفر أحمد بن عبد الله الأعمى التطيلى، تحقيق الدكتور إحسان عباس، طبعة سنة ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م. نشر دار الثقافة ببيروت.
- (ديوان بدر شاكر السياب) طبعة سنة ١٩٨٦م، نشر دار العودة ببيروت.
- (ديوان بلند الحيدرى= الأعمال الكاملة) طبعة سنة ١٩٩٢م، نشر دار سعاد الصباح بالقاهرة.
- (ديوان ابن خاتمة الأنصارى) لأحمد بن على بن خاتمة الأنصارى الأندلسى، الطبعة الأولى سنة ١٤١٤هـ= ١٩٩٤م، نشر دار الفكر المعاصر ببيروت ودار الفكر بدمشق.
- (ديوان ابن سناء الملك) تحقيق محمد إبراهيم نصر، طبعة سنة ١٣٨٨هـ = ١٩٦٩م، نشر دار الكاتب العربى بالقاهرة.
- (ديوان ابن سهل الأندلسى) لأبى إسحاق إبراهيم بن أبى العيش سهل الإشبيلى الأندلسى، قدم له الدكتور إحسان عباس، طبعة دار صادر ببيروت سنة ١٤٠٠هـ= ١٩٨٠م.
- (ديوان ابن عربى) لأبى عبد الله محيى الدين بن على بن محمد العربى الحاتمى الطائى الأندلسى، طبعة بولاق ١٢٧١هـ، نشر دار المثنى ببغداد.
- (ديوان حسان بن ثابت) تحقيق الدكتور سيد حنفى، طبعة دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٨٣م.
- (ديوان صلاح عبد الصبور) وهو عبارة عن مجموع ما فى كتابى (الأعمال الكاملة: حياتى فى الشعر، الدواوين الشعرية)، و(الأعمال الكاملة: المسرح الشعرى)، وقد صدرا جميعًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، أما الأول فسنة ١٩٩٣م، وأما الآخر فسنة ١٩٨٨م.
- (ديوان عبد الوهاب البياتى) الطبعة الرابعة سنة ١٩٩٠م، نشر دار العودة ببيروت.
- (ديوان عبيد بن الأبرص) تحقيق وشرح الدكتور حسين نصار، الطبعة الأولى سنة ١٣٧٧هـ=١٩٥٧م، نشر مكتبة مصطفى البابى الحلبى بمصر.
- (ديوان عمر بن أبى ربيعة) شرح محمد محيى الدين عبد الحميد، طبعة السعادة بمصر، الأولى سنة ١٣٧١هـ=١٩٥٢م، نشر المكتبة التجارية الكبرى بمصر.
- (ديوان لزوم ما لا يلزم) لأبى العلاء المعرى، شرح وتحقيق إبراهيم الإبيارى، الطبعة الثانية سنة ١٤٠٢هـ= ١٩٨٢م، نشر دار الكتب الإسلامية: دار الكتاب المصرى بالقاهرة، ودار الكتاب اللبنانى ببيروت.
- (ديوان محمد الفيتورى) الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٩م، نشر دار العودة ببيروت.
- (ديوان امرئ القيس) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الرابعة سنة ١٩٨٤م.
- (ديوان الموشحات الأندلسية) تحقيق الدكتور السيد غازى، طبعة سنة ١٩٧٩م، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية.
- (ديوان نازك الملائكة) طبعة سنة ١٩٨٦م، نشر دار العودة ببيروت.
- (رسالة الصاهل والشاحج) لأبى العلاء المعرى، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الثانية سنة ١٩٨٤م.
- (الرسالة) للإمام المطلبى محمد بن إدريس الشافعى، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، طبعة المختار الإسلامى الثانية سنة ١٣٩٩هـ=١٩٧٩م، نشر مكتبة دار التراث بالقاهرة.

- (سر صناعة الأعراب) لابن جنى، تحقيق الدكتور حسن هنداوى، طبعة دار القلم بدمشق، الأولى سنة ١٩٨٥م.
- (سر الفصاحة) للأمير أبى محمد بن سنان الخفاجى الحلبى، تحقيق على فودة، الطبعة الثانية سنة ١٤١٤هـ= ١٩٩٤م، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة.
- (شرح أبيات المغنى) للبغدادى، تحقيق عبد العزيز رباح وأحمد يوسف دقاق، نشر دار المأمون للتراث بدمشق.
- (شرح ابن عقيل) لبهاء الدين عبد الله بن عقيل، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، طبعة دار الاتحاد، السابعة عشرة سنة ١٩٧٥م، نشر مكتبة صبيح بالقاهرة.
- (شرح التسهيل) لابن مالك، تحقيق الدكتورين عبد الرحمن السيد ومحمد بدوى المختون، طبعة دار هجر بالقاهرة، الأولى سنة ١٩٩٠م.
- (شرح ديوان الحماسة) لأبى على أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقى، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، طبعة دار الجيل بيروت، الأولى سنة ١٤١١هـ= ١٩٩١م.
- (شرح شافية ابن الحاجب) تأليف الشيخ رضى الدين محمد بن الحسن الإستراباذى النحوى، حققه وضبط غريبه وشرح مبهمه الأساتذة محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيى الدين عبد الحميد، طبعة در الفكر العربى بالقاهرة سنة ١٣٩٥م هـ= ١٩٧٥م.
- (شرح شذور الذهب) لابن هشام الأنصارى المصرى، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دون بيان آخر.
- (شرح كافية ابن الحاجب) لرضى الدين الإستراباذى، طبعة سنة ١٩٨٥م، نشر دار الكتب العلمية بيروت.
- (شرح اللمع) صنفه ابن برهان العكبرى، حققه الدكور فائز فارس، طبعة كويت تايمز الأولى سنة ١٤٠٤هـ=١٩٨٤م، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت.
- (شرح المفصل) لموفق الدين يعيش بن يعيش النحوى، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة، دون بيان آخر.
- (شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح) لابن مالك، تحقيق الدكتور طه محسن، طبعة دار آفاق عربية بالعراق سنة ١٩٨٥م.
- (ضرائر الشعر) لابن عصفور الإشبيلى ،تحقيق السيد إبراهيم محمد، طبعة دار الأندلس بيروت، الثانية سنة ١٤٠٢هـ= ١٩٨٢م.
- (طبقات فحول الشعراء) تأليف محمد بن سلام الجمحى، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى بالقاهرة.
- (طبقات النحويين واللغويين) لأبى بكر محمد بن الحسن الزبيدى الأندلسى، تحقيق محمد أبو لفضل إبراهيم، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الثانية سنة ١٩٨٤م.
- (الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) ليحيى بن حمزة العلوى، طبعة سنة ١٩٨٠م، نشر دار الكتب العلمية ببيروت.
- (العاطل الحالى والمرخص الغالى) للشيخ الإمام العلامة صفى الدين الحلى، تحقيق الدكتور حسين نصار، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١م.
- (عروض الورقة) تصنيف أبى نصر إسماعيل بن حماد الجوهرى، تحقيق وتقديم الدكتور صالح جمال بدوى، طبعة نادى مكة الثقافى بمكة المكرمة سنة ١٤٠٦هـ=١٩٨٥م.
- (العقد الفريد) تأليف الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى، تحقيق الدكتور عبد المجيد الترحيبى، طبعة مؤسسة جواد بيروت، الأولى سنة ١٤٠٤هـ=١٩٨٣م، نشر دار الكتب العلمية بيروت.
- (العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده) تأليف أبى على الحسن بن رشيق القيروانى الأزدى، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد، طبعة دار الجيل بيروت، الخامسة سنة ١٤٠٤هـ=١٩٨١م.

– (العيون الغامزة على خبايا الرامزة) لبدر الدين أبى عبد الله محمد بن أبى بكر الدمامينى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، طبعة المدنى بالقاهرة سنة ١٩٧٣م .

– (الفصول فى القوافى) لأبى سعيد بن المبارك بن على بن الدهان البغدادى ، تحقيق الدكتور محمد عبد المجيد الطويل ، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ=١٩٩١م ، نشر دار الثقافة العربية بالقاهرة .

– (الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ) لأبى العلاء المعرى ، ضبطه وفسر غريبه محمود حسن الزناتى ، طبعة دار الآفاق الجديدة ببيروت ، دون بيان آخر .

–(القسطاس فى علم العروض) صنعة جار الله الزمخشرى ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، طبعة المكتبة العربية بحلب ، الأولى سنة ١٣٩٧هـ=١٩٧٧م .

–(قواعد الشعر) لأبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور رمضان عبد التواب ، طبعة مكتبة الخانجى بالقاهرة ، الثانية سنة ١٩٥٥م .

–(الكافى فى العروض والقوافى) للخطيب التبريزى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، طبعة المدنى سنة ١٩٦٩م ، نشر مكتبة الخانجى بمصر .

– (الكامل فى اللغة والأدب) لأبى العباس محمد بن يزيد المبرد ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار الفكر العربى بالقاهرة ، دون بيان آخر .

–(كتاب أرسطو طاليس فى الشعر نقل أبى بشر بن يونس القُنَّائى من السُّريانى إلى العربى) حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية الدكتور شكرى محمد عياد ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣م .

– (كتاب الأمثال) لأبى عبيد القاسم بن سلام ، تحقيق عبد المجيد قطامش ، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠م ، نشر دار المأمون للتراث بدمشق .

– (كتاب الشعر) لأبى على الفارسى ، تحقيق الدكتور محمود محمد الطناحى ، طبعة المدنى الأولى سنة ١٩٨٨م ، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة .

– (كتاب الصناعتين الكتابة والشعر) تصنيف أبى هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار الفكر العربى بالقاهرة ، الثانية سنة ١٩٧١م .

– (كتاب العروض) لأبى الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش ، قدم له وحققه ودرس قضاياه وعلق عليه الدكتور أحمد محمد عبد الدايم ، طبعة العمرانية سنة ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م .

– (كتاب عيار الشعر) تأليف أبى الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى ، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع ، طبعة دار العلوم بالرياض سنة ١٤٠٥هـ=١٩٨٥م .

– (كتاب العين) لأبى عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدى ، تحقيق الدكتورين مهدى المخزومى وإبراهيم السامرائى ، طبعة سنة ١٩٨٠م ، نشر دار الرشيد بغداد .

– (كتاب القوافى) تصنيف القاضى أبى يعلى عبد الباقى بن عبد الله بن عبد المحسن التنوخى ، تحقيق الدكتور عونى عبد الرءوف ، طبعة الحضارة العربية الثانية سنة ١٩٧٨م نشر مكتبة الخانجى بمصر .

– (الكتاب) لأبى بشر عمرو بن قنبر سيبويه ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، طبعة المدنى الثالثة سنة ١٩٨٨م ، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة .

– (كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى الشعر) لابن سينا ، تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ، طبعة دار الكتب بالقاهرة سنة ١٩٦٩م .

– (كتاب الموسيقى الكبير) تأليف أبى نصر محمد بن طرخان الفارابى ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة ومراجعة تصدير الدكتور محمود أحمد الحفنى ، طبعة دار الكاتب بالقاهرة .

– (كتاب نهاية الراغب فى شرح عروض بن الحاجب) تأليف جمال الدين عبد الرحيم الإسنوى الشافعى ، تحقيق

الدكتور شعبان صلاح، طبعة التقدم الأولى سنة ١٤٠٨هـ=١٩٨٨م، نشر دار الثقافة العربية بالقاهرة.
- (شرح المشكل فى النحو) للحيدرة اليمنى، تحقيق الدكتور هادى عطية مطر، طبعة الإرشاد ببغداد، الأولى سنة ١٩٨٤م، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الدينية بالعراق.
- (لحن العامة) تأليف أبى بكر محمد بن الحسن الزبيدى، تحقيق الدكتور عبد العزيز مطر، طبعة دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٨١م.
- (لسان العرب) لابن منظور المصرى، طبعة دار المعارف بالقاهرة.
- (ما ينصرف وما لا ينصرف) لأبى إسحاق الزجاج، تحقيق الدكتورة هدى محمود قراعة، الطبعة الثانية سنة ١٤١٤هـ=١٩٩٤م، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة.
- (المثل السائر فى أدب الكتب والشاعر) لضياء الدين بن الأثير، قدم له وحققه وعلق عليه الدكتوران أحمد الحوفى وبدوى طبانة، طبعة دار نهضة مصر بالقاهرة، دون بيان آخر.
- (مجالس ثعلب) لأبى العباس أحمد بن يحيى، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الخامسة سنة ١٩٨٧م.
- (مجمع الأمثال) لأبى الفضل أحمد بن محمد الميدانى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة عيسى البابى الحلبى بالقاهرة سنة ١٩٧٧م.
- (المحتسب) صنعة ابن جنى، تحقيق على النجدى ناصف والدكتور عبد الفتاح شلبى، طبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية بالقاهرة سنة ١٣٨٦هـ للجزء الأول و١٣٨٩ هـ للجزء الثانى.
- (معانى القرآن) لأبى زكريا يحيى بن زياد الفراء، حقق الجزء الأول أحمد يوسف نجاتى ومحمد على النجار، والجزء الثانى محمد على النجار، والجزء الثالث الدكتور عبد الفتاح شلبى بمراجعة على النجدى ناصف، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب بين سنتى ٧٢، ١٩٨٠م.
- (مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب) لابن هشام المصري، طبعة عيسى البابي الحلبي بالقاهرة.
- (المفضليات) للمفضل بن محمد بن يعلى الضبى، تحقيق وشرح أحمد شاكر وعبد السلام هارون، طبعة دار المعارف بالقاهرة، السابعة سنة ١٩٨٣م.
- (مقدمة ابن خلدون) تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافى، طبعة نهضة مصر بالقاهرة، الثالثة.
- (مقدمة تفسير ابن النقيب فى علم البيان والمعانى والبديع وإعجاز القرآن) للإمام أبى عبد الله جمال الدين محمد بن سليمان البلخى المقدسى الحنفى، كشف عنها وعلق حواشيها الدكتور زكريا سعيد على، طبعة مكتبة الخانجى بالقاهرة، الأولى سنة ١٤١٥هـ=١٩٩٥م.
- (المقرب) لابن عصفور الإشبيلى، تحقيق أحمد عبد الستار الجوارى وعبد الله الجبورى، طبعة العانى ببغداد سنة ١٩٨٦م، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الدينية بالعراق.
- (المنصف) شرح الإمام أبى عثمان بن جنى النحوى لكتاب التصريف للإمام أبى عثمان المازنى النحوى البصرى، تحقيق لجنة من الأستاذين إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، طبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر، الأولى سنة ١٣٧٣هـ= ١٩٥٤م.
- (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) صنعة أبى الحسن حازم القرطاجنى، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة دار الكتب الشرقية بتونس سنة ١٩٦٦م.
-(الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر) لأبى عبيد محمد بن عمران بن موسى المرزبانى، تحقيق على محمد البجاوى، طبعة دار الفكر العربى بالقاهرة.
- (نتائج الفكر فى النحو) لأبى القاسم عبد الرحمن بن عبد الله السهيلى، تحقيق الدكتور محمد إبراهيم البنا، طبعة دار النصر بالقاهرة، الثانية، نشر دار الرياض برياض السعودية.

- (نقد الشعر) لأبى الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، طبعة الدجوى الثالثة سنة ١٩٧٩م، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة.
- (همع الهوامع فى شرح جمع الجوامع) لجلال الدين السيوطى، تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم. طبعة سنة ١٩٧٥م. نشر دار البحوث العلمية بالكويت.

ثانيًا- المراجع :

- (ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر) للدكتور عبد العزيز الأهوانى، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، الثانية سنة ١٩٨٦م.
- (أخطاء اللغة العربية المعاصرة عند الكتاب والإذاعيين) تأليف الدكتور أحمد مختار عمر، الطبعة الثانية سنة ١٩٩٣م، نشر عالم الكتب بالقاهرة.
- (الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة) للدكتور أحمد هيكل، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الحادية عشرة، سنة ١٩٩٤م.
- (أسئلة الشعر) لجهاد فاضل، نشر الدار العربية للكتاب بليبيا.
- (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة) تأليف مصطفى سويف، طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٥١م.
- (الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية) للدكتور سعد مصلوح، الطبعة الثالثة سنة ١٤١٢هـ= ١٩٩٢م، نشر عالم الكتب بالقاهرة.
- (أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب) لعباس محمود العقاد، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الخامسة سنة ١٩٨٢م.
- (الأصوات العربية) للدكتور كمال محمد بشر، طبعة الكيلانى بالقاهرة، الثانية.
- (أصوات اللغة) تأليف الدكتور عبد الرحمن أيوب، طبعة الكيلانى بالقاهرة، الثانية سنة ١٩٦٨م.
- (الأصوات اللغوية) تأليف الدكتور إبراهيم أنيس، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية السادسة سنة ١٩٨٤م.
- (بدر شاكر السياب: دراسة فى حياته وشعره) للدكتور إحسان عباس، الطبعة الثانية سنة ١٩٧٢م، نشر دار الثقافة ببيروت.
- (البلاغة القرآنية فى تفسير الزمخشرى وأثرها فى الدراسات البلاغية) للدكتور محمد محمد أبو موسى، طبعة دار التضامن بالقاهرة، الثانية سنة ١٤٠٨هـ= ١٩٨٨م، نشر مكتبة وهبة بالقاهرة.
- (بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة) للدكتور لويس عوض، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨م.
- (بناء لغة الشعر) لجون كوين، ترجمة وتقديم تعليق الدكتور أحمد درويش، طبعة الأهرام بالقاهرة سنة ١٩٩٠م، نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.
- (تاريخ آداب العرب) لمصطفى صادق الرافعى، طبعة سنة ١٣٩٤هـ= ١٩٧٤م، نشر دار الكتاب العربى ببيروت.
- (تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى) للدكتور نجيب محمد البهبيتى، طبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء سنة ١٩٨٢م، نشر دار الثقافة بالدار البيضاء.
- (تحريفات العامية للفصحى فى القواعد والبنيات والحروف والحركات) للدكتور شوقى ضيف، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الأولى سنة ١٩٩٤م.
- (التحليل البنائى للموشحة ودراسات أندلسية أخرى) للدكتور عبد الهادى زاهر، طبعة شركة سعيد رأفت بالقاهرة سنة ١٩٧٩م.
- (تحليل النص الشعرى: بنية القصيدة) ليورى لوتمان، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد فتوح أحمد، طبعة

دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٩٥م

- (تراث الغناء العربى بين الموصلى وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب) لكمال النجمى، طبعة دار الشروق بالقاهرة، الأولى سنة ١٤١٣هـ= ١٩٩٣م.
- (التطور النحوى للغة العربية) لبرجشتراسر، ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب، طبعة المجد سنة ١٩٨٢م، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة.
- (التعبير الموسيقى) للدكتور فؤاد زكريا، طبعة دار مصر الثانية سنة ١٩٨٠م، نشر مكتبة مصر بالقاهرة.
- (التفسير النفسى للأدب) للدكتور عز الدين إسماعيل، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨١م نشر دار العودة بيروت.
- (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر) للدكتور عبد الغفار مكاوى، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢م.
- (الجديد فى العروض: دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم أوزان الشعر العربى) لعلى حميد خضير، الطبعة الثانية سنة ١٤٠٧هـ= ١٩٨٦م، نشر عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية ببيروت.
- (الجملة فى الشعر العربى) للدكور محمد حماسة عبد اللطيف، طبعة المدنى الأولى سنة ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م، نشر مكتبة الخانجى القاهرة.
- (الحداثة العباسية فى قرطبة: دراسة فى نشأة الموشحات الأندلسية) للدكتور سليمان العطار، طبعة سنة ١٩٩١م، نشر دار الثقافة بالقاهرة.
- (حديث الأربعاء) للدكتور طه حسين، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الثالثة عشرة سنة ١٩٨٢م.
- (حركات التجديد فى الأدب العربى) للدكتور عبد العزيز الأهوانى، طبعة دار الثقافة بالقاهرة سنة ١٩٧٦م.
- (حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث) تأليف س. موريه، ترجمة سعد كصلوح، طبعة المدنى الأولى سنة ١٩٦٩م، نشر عالم الكتب بالقاهرة.
- (حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه) للدكتور أحمد بسام ساعى، طبعة دار المأمون بدمشق، الأولى سنة ١٣٩٨هـ=١٩٧٨م.
- (الحصيلة اللغوية: أهميتها - مصادرها - وسائل تنميتها) تأليف الدكتور أحمد محمد المعتوق، طبعة السياسة بالكويت سنة ١٤١٧هـ=١٩٩٦م، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت.
- (دائرة الوحدة فى أوزان الشعر العربى) لعبد الصاحب المختار، طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس سنة ١٩٨٥م.
- (دراسات فى علم اللغة) للدكتور كمال محمد بشر، طبعة دار المعارف بمصر، الثانية سنة ١٩٧١م.
- (دراسات لأسلوب القرآن الكريم) تأليف محمد عبد الخالق عضيمة، نشر دار الحديث بالقاهرة.
- (دراسات لسانية تطبيقية) للدكتور مازن الوعر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م، نشر دار طلاس بدمشق.
- (دراسات نقدية فى اللسانيات العربية المعاصرة) للدكتور سعد مصلوح، الطبعة الأولى سنى ١٩٨٩م، نشر عالم الكتب بالقاهرة.
- (دلالات التراكيب دراسة بلاغية) للدكتور محمد محمد أبو موسى، طبعة دار التضامن الثانية سنة ١٩٨٧م، نشر مكتبة وهبة بالقاهرة.
- (الزحاف والعلة: رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع) للدكتور أحمد كشك، طبعة دار الهانى سنة ١٩٩٥م، نشر مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة.
- (سيكلوجية اللغة والمرض العقلى) للدكتور جمعة سيد يوسف، طبعة السياسة بالكويت سنة ١٩٩٠م، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت.
- (السياب ونازك والبياتى: دراسة لغوية) للدكتور مالك يوسف المطلبى، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، الثانية سنة ١٩٨٦م.

- (الشاعر والشكل : دليل الشاعر) تأليف جدسون جيروم ، تعريب الدكتور صبرى محمد حسن وعبد الرحمن القعود ، طبعة المكتب المصرى الحديث سنة ١٤١٥هـ=١٩٩٥م ، نشر دار المريخ بالرياض .
- (شجاعة الإبداع) لروللوماى ، ترجمة فؤاد كامل ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م ، نشر دار سعاد الصباح بالقاهرة .
- (الشعر بين الفنون الجميلة) لإبراهيم العريض ، طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٢م .
- (الشعر رفيقى: تأملات واعترافات) لأحمد عبد المعطى حجازى ، طبعة سنة ١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م ، نشر دار المريخ بالرياض .
- (الشعر العربى الحديث: بنياته وإبدالاتها- ٣ الشعر المعاصر) لمحمد بنيس الطبعة الأولى ١٩٩٠م ، نشر دار توبقال بالدار البيضاء .
- (الشعر العربى الحديث ١٨٠٠- ١٩٧٠م: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى) تأليف س . موريه ، ترجمه وعلق عليه الدكتوران شفيع السيد وسعد مصلوح ، طبعة دار الفكر العربى سنة ١٩٨٦م .
- (الشعر العربى الحديث: دراسة نظرية فى تأصيل تياراته الفنية) للدكتور نعيم اليافى ، طبعة دار المجد بدمشق ، الثانية سنة ١٩٨٦م .
- (الشعر العربى المعاصر) للدكتور عز الدين إسماعيل ، طبعة دار الكاتب بالقاهرة سنة ١٩٦٦م .
- (الشعر العربى المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته) للدكتور الطاهر أحمد مكى ، طبعة دار المعارف بالقاهرة ، الثالثة سنة ١٩٨٦م .
- (شعر المتنبى: قراءة أخرى) للدكتور محمد فتوح أحمد ، طبعة دار المعارف بالقاهرة . الثانية سنة ١٩٨٨م .
- (الشعر والنغم: دراسة فى موسيقى الشعر) للدكتور رجاء عيد ، طبعة سنة ١٩٧٥م ، نشر دار الثقافة بالقاهرة .
- (شيخ العربية وحامل لوائها أبو فهر محمود محمد شاكر بين الدرس الأدبى والتحقيق) تأليف محمود إبراهيم الرضوانى ، الطبعة الأولى سنة ١٤١٥هـ= ١٩٩٥م ، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة .
- (الصوت القديم الجديد: دراست فى الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) للدكتور عبد الله محمد الغذامى ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧م .
- (الضرورة الشعرية فى النحو العربى) للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، طبعة دار مرجان سنة ١٩٧٩م ، نشر مكتبة دار العلوم بالقاهرة .
- (ظواهر نحوية فى الشعر الحر: دراسة نصية فى شعر صلاح عبد الصبور) للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م ، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة .
- (العربية: دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب) تأليف يوهان فك ، ترجمه وقدم له وعلق عليه وصنع فهارسه الدكتور رمضان عبد التواب ، طبعة العربية الحديثة بالقاهرة سنة ١٤٠٠هـ=١٩٨٠م ، نشر مكتبة الخانجى بمصر .
- (العربية والغموض) للدكتور حلمى خليل ، طبعة دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ، الأولى سنة ١٩٨٨م .
- (العروض فى أوزان الشعر العربى وقوافيه) لحكمة فرج البدرى ، طبعة دار البصرى ببغداد سنة ١٩٦٦م .
- (العروض الواضح) للدكتور ممدوح حقى ، الطبعة الحادية والعشرون سنة ١٩٨٨م ، نشر مركز الكتب العربية ببيروت .
- (العروض وإيقاع الشعر) للدكتور سيد البحراوى ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣م .
- (العروض والقافية: دراسة فى التأسيس والاستدراك) لمحمد لعلمى ، طبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء ، الأولى سنة ١٤٩٤هـ=١٩٨٣م ، نشر الثقافة بالدار البيضاء .
- (عفت سكون النار) للحسانى حسن عبد الله ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢م ، بالقاهرة .
- (العلامة الإعرابية فى الجملة بين القديم والحديث) تأليف الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، طبعة دار الفكر

العربى بالقاهرة .
- (علم الآلات الموسيقية) للدكتور محمود أحمد الحفنى، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧م.
- (علم الأصوات) تأليف برتيل مالمبرج، تعريب ودراسة الدكتور عبد الصبور شاهين، طبعة التقدم سنة ١٩٨٥م، نشر مكتبة الشباب بالقاهرة.
- (علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصى) لبرند شبلنر، ترجمه وقدم له وعلق عليه الدكتور محمود جاد الرب، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، نشر الدار الفنية بالقاهرة .
-(عن بناء القصيدة العربية الحديثة) للدكتور على عشرى زايد، طبعة دار الفصحى بالقاهرة سنة ١٩٨١م، نشر مكتبة دار العروبة بالكويت.
- (الغناء والشعر عند الشعوب البدائية) تأليف ك . موريس بورا، ترجمة يوسف شلب الشام، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م، نشر دار طلاس بدمشق.
- (فصول فى الشعر ونقده) للدكتور شوقى ضيف، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الثانية سنة ١٩٧٧م.
- (فقه اللغة) للدكتور على عبد الواحد وافى، طبعة دار نهضة مصر سنة ١٩٨٨م.
- (فن التوشيح) للدكتور مصطفى عوض الكريم، طبعة دار العلم للملايين ببيروت، الأولى سنة ١٩٥٩م، نشر دار الثقافة ببيروت.
- (فى الأدب الجاهلى) للدكتور طه حسين، الطبعة الثالثة سنة ١٩٣٣م، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة.
- (فى أصول التوشيح) للدكتور السيد غازى، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الثانية سنة ١٩٧٩م.
- (فى بناء الجملة العربية) للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ=١٩٨٢م، نشر دار القلم بالكويت.
- (فى البنية الإيقاعية للشعر العربى: نحو بديل جذرى لعروض الخليل ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن) للدكتور كمال أبو ديب، الطبعة الثانية سنة ١٩٨١م، نشر دار العلم للملايين ببيروت.
- (فى علمى العروض والقافية) للدكتور أمين على السيد، طبعة در المعارف بالقاهرة، الرابعة سنة ١٩٩٠م.
- (القافية تاج الإيقاع الشعرى) للدكتور أحمد كشك، طبعة سنة ١٩٨٣م، بالقاهرة.
- (القافية: دراسة فى الدلالة) للدكتور محمد عبد المجيد الطويل، طبعة دار الهانى الأولى سنة ١٤١١هـ= ١٩٩١م نشر دار الثقافة العربية بالقاهرة.
- (القصيدة العربية: عروضها فى القديم والحديث) للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى، طبعة دار التوفيق بالقاهرة، الأولى سنة ١٤١٤هـ=١٩٩٤م، نشر المكتبة الأزهرية للتراث بالقاهرة.
- (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة، الطبعة السابعة سنة ١٩٨٣م، نشر دار العلم للملايين ببيروت.
- (قضية الشعر الجديد) للدكتور محمد النويهى، طبعة معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية سنة ١٩٦٤م.
- (لحن العامة فى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة) تأليف الدكتور عبد العزيز مطر، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الثانية سنة ١٤٠١هـ=١٩٨١م.
- (اللغة) لجوزيف فندريس، تعريب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، سنة ١٩٥٠م.
- (اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية) لعباس محمود العقاد، نشر المكتبة العصرية ببيروت.
- (اللغة العربية : معناها ومبناها) للدكتور تمام حسان، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الثانية سنة ١٩٧٩م.
- (اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة: بحث فى النظرية) للدكتور محمد العبد، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م، نشر دار الفكر للدراسات بالقاهرة.

- (اللغة وبناء الشعر) للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، طبعة المكتب الفنى بالقاهرة، الأولى سنة ١٩٩٢م.
- (اللغة والمعنى والسياق) لجون لاينز، ترجمة الدكتور عباس صادق الوهاب، طبعة دار الشؤون الثقافية ببغداد، الأولى سنة ١٩٨٧.
- (اللهجات العربية فى التراث) تأليف الدكتور أحمد علم الدين الجندى، طبعة سنة ١٩٨٣م، نشر الدار العربية للكتاب بليبيا.
- (المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر) للدكتور ممدوح عبد الرحمن، طبعة دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية سنة ١٩٩٤م.
- (المدارس العروضية فى الشعر العربى) لعبد الرؤوف با بكر السيد، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م، نشر المنشأة العامة بطرابلس ليبيا.
- (مدخل إلى علم الأسلوب) للدكتور شكرى محمد عياد، طبعة دار العلوم بالرياض سنة ١٩٨٣م.
- (مدن الآخرين: مختارات شعرية) اختارها وترجمها أحمد عبد المعطى حجازى، طبعة الأمل بالقاهرة سنة ١٩٩٥م، نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.
- (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) للدكتور عبد الله الطيب المجذوب، طبعة مصطفى البابى الحلبى بالقاهرة، الأولى سنة ١٩٥٥م.
- (مستويات العربية المعاصرة فى مصر) للدكتور السعيد محمد بدوى، طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٣م.
- (المعجم المفصل فى علم العروض والقافية وفنون الشعر) للدكتور إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى سنة ١٤١١هـ=١٩٩١م، نشر دار الكتب العلمية ببيروت.
- (المعجم الوسيط) لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، طبعة شركة الإعلانات الشرقية بالقاهرة، الثالثة سنة ١٩٨٥م.
- (مع الموسيقى) للدكتور فؤاد زكريا، طبعة دار مصر سنة ١٩٩١م، نشر مكتبة مصر بالقاهرة.
- (مفاهيم نقدية) تأليف رينيه ويليك، ترجمة الدكتور محمد عصفور، طبعة الرسالة بالكويت سنة ١٩٨٧م، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت.
- (من أسرار اللغة) للدكتور إبراهيم أنيس، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية السابعة سنة ١٩٨٥م.
- (الموسيقا الأندلسية المغربية: فنون الأداء) تأليف عبد العزيز بن عبد الجليل، طبعة الرسالة بالكويت سنة ١٩٨٨م، نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت.
- (موسيقى الشعر) للدكتور إبراهيم أنيس، الطبعة السادسة ١٩٨٨م، نشر مكتبة الأنجلو المصرية.
- (موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع) تأليف الدكتور شعبان صلاح، طبعة المدينة بالقاهرة، الثانية سنة ١٤٠٩هـ=١٩٨٩م، نشر دار الثقافة العربية بالقاهرة.
- (موسيقى الشعر العربى: الجزء الثانى- ظواهر التجديد) للدكتور حسنى عبد الجليل يوسف، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩م.
- (موسيقى الشعر العربى: مشروع دراسة علمية) للدكتور شكرى محمد عياد، طبعة دار الأمل بالقاهرة، الثانية سنة ١٩٧٨م، نشر دار المعرفة بالقاهرة.
- (الموسيقى للجميع) لعزيز الشوان، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠م.
- (الموشحات فى بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى) تأليف مقداد رحيم، الطبعة الأولى سنة ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م، نشر عالم الكتب ومكتب النهضة العربية ببيروت.
- (الموشح الأندلسى) لصمويل. م. ستيرن، ترجمة الدكتور عبد الحميد شيحة، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠، نشر مكتبة الآداب بالقاهرة.
- (ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب) للسيد أحمد الهاشمى، طبعة سنة ١٣٩٣هـ=١٩٧٣م، نشر دار الكتب العلمية ببيروت.

– (النحو الوافى) لعباس حسن ، طبعة دار المعارف بالقاهرة ، السابعة للجزأين الأول والثانى ، والسادسة للجزأين الثالث والرابع .
– (نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى) للدكتور على يونس ، طبعة الهيئة المصرية العامة سنة ١٩٩٣م .
– (نظرية البنائية فى النقد الأدبى) للدكتور صلاح فضل ، طبعة سنة ١٩٩٢م ، نشر مؤسسة مختار بالقاهرة .
– (نظرية اللغة فى النقد الأدبى) للدكتور عبد الحكيم راضى ، طبعة الدجوى سنة ١٩٨٠م ، نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة .
– (النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد) لعلى يونس ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م .
– (نمط صعب ونمط مخيف) لأبى فهر محمود محمد شاكر ، طبعة المدنى بالقاهرة ، الأولى سنة ١٤١٦هـ=١٩٩٦م ، نشر دار المدنى بجدة ومطبعة المدنى بالقاهرة .

ثالثا– الدوريات والمخطوطات:

–(الأمثال العربية: دراسة نحوية من خلال (مجمع الأمثال) للميدانى) لمحمد جمال صقر ، رسالة ماجستير محفوظة بمكتبة كلية دار العلوم لسنة ١٤١٣هـ=١٩٩٣م . وهي تخرج بمشيئة الرحمن ، مع هذه الرسالة ، عن المطبعة نفسها ، بعنوان « الأمثال العربية القديمة : دراسة نحوية » .
– (بحور الشعر وأوزانه) للدكتور إبراهيم أنيس ، بحث بالعدد الثالث عشر من كتاب العربى ، طبعة حكومة الكويت سنة ١٩٨٦م .
– (حركة الروى فى الشعر العربى) للدكتور محمد ذيب النطافى ، بحث بالعدد التاسع من مجلة كلية الآداب بجامعة الملك سعود ، لسنة ١٩٨٢م .
– (الشعر ملاذًا للروح) لعلى جعفر العلاق ، مقال بالعدد الثالث من المجلد الحادى عشر من مجلة فصول الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، خريف سنة ١٩٩٢م .
– (طراز التوشيح بين الانحراف والتناص) للدكتور صلاح فضل ، بحث بالعدد ٥٩ من كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة لسنة ١٤١٠هـ=١٩٩٠م .
– (ظاهرة الإيقاع فى الخطاب الشعرى) للدكتور محمد فتوح أحمد ، بحث بالكتاب التذكارى للاحتفال بالعيد المئوى لكلية دار العلوم ، طبعة عبير بالقاهرة سنة ١٤١٣هـ= ١٩٩٣م .
– (كتاب الشعر) لأبى فهر محمود محمد شاكر ، نسخة مصورة عن أصل لدى أبى فهر غير منشور .
– (المركب الاسمى) للدكتور محمود شرف الدين ، بحث بالجزء الثانى والأربعين من مجلة اللغة العربية بالقاهرة لسنة ١٩٧٨م .
– (موسيقى الشعر الحر) لعلى عشرى زايد ، رسالة ماجستير محفوظة بمكتبة كلية دار العلوم ، لسنة ١٩٦٨م .

* * *